

الإيقاعية

نظرية نقدية عربية

مقاربة إجرائية على قصيدة النثر

د. عزت محمد جاد

الناشر
...كر العربي


أهم جروبات علي تليجرام
باحثون
هنا سور الازبكية
غواص في بحر الكتب
قناة مصر الثقافية و الفنية

الإيقاعية

نظرية نقدية عربية

مقاربة إجرائية على قصيدة النثر

د. عزت محمد جاد

كلية الآداب - جامعة حلوان

إهداء

إلى

ضحى

إيقاع الشجن الجميل
في أغنية العمر

بابا عزت



توطئة

واقع الأمر ؛ أن لكل خلق إيقاعه ، وأن لكل إيقاع ظاهرا عيانا ، أو خافتا بيانا ، ومازال الإنسان هو بؤرة هذا الكون ومركز توثيق ذلك الإيقاع بالسلب أو الإيجاب ، ويعتد تأثير تلك المنظومة الإيقاعية الكونية من السكون إلى الحركة ، ومن الكمون إلى الحياة ؛ مجليا أصلا كامنا في طبيعة النفس البشرية وما جبلت عليه من نسق طبيعي للتواصل بينها وبين المخلوقات والمؤثرات الخارجية ، وكذلك بينها وما تتمخض عنه من منتجات إبداعية شعورية ولا شعورية .

وحينما ترقب الجبال " تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب "(١) ، بإيقاع كوني منتظم، وكأنها الأرض التي تدور حول نفسها ، ثم حول الشمس ، فيتعاقب الزمن في ميقات معلوم ؛ لينشأ الليل ، والنهار ، فالأيام ، فالشهور ، فالسنون ، صنع الله الذي يعظم لديه القسم بمواقع النجوم (٢) ؛ حينما تتراتب في حركتها وتنتظم في ظهورها وخفوتها ، ولولا أن كان هذا الانتظام الإيقاعي العجيب لما استقام لبني آدم عمار الأرض ؛ بما بلغه العلم من سياحة في الكون وكشف لكنوزه المعرفية .

فالهندسة الكونية تعتمد أصلا جوهريا لفلسفة الخلق ، تحتمل إيقاعا رتيبا للإحساس بالأشياء، ثم هي تبلغ حظها في الرقي بالذهن الإنساني وسياحته

الفكرية التجريدية ؛ لتنتمي في الواقع إلى العلوم الطبيعية ، هكذا نشأت ، غير أنها ما لبثت باعتمادها الإيقاع أصلا جوهريا يدخل دائرة الحصر والتقـــنين ، ويتواصل بذاته مع الدائرة الفكرية العامة؛ أن تجلـــت فعاليتـــها في العلـــوم الرياضية التجريدية ، فما الذي عانقها إذن بالذات الإنسانية لتدخل معتـــرك الذاتية الإبداعية ؟! هل هي الفطرة والجبلة الأولى التي جبل الله الناس عليها؟ أم هي الرغبة في زهوة العلم وهيمنة الذهن ؟!

في البدء كان الإيقاع

إن الطفل يولد معتمدا البكاء أصلا إبداعيا أولا ، وليس ثمة لغـــة بينـــه و الآخرين سوى ذلك البكاء أو الضحك ، والضحك عرض بينما البكاء جوهر ، ينتصب لديه محور الذاتية ويصير لغة إشارية كأنها اللغة المنطوقة ، غير أنهـــا هنا تصبح أكثر اعتمادا على الانفعالات شأن (الكـــلام **Parole**) (٣) لا شأن التصور الذهني المصاحب لهذه اللغة المنطوقة ، ومن هنـــا تـــأتي فعاليـــة الإيقاع المصاحب لكل صيحة بكاء من الطفل كصوت دال ، وبما أن الصوت الدال هو القاسم المشترك بين الصورة العينية والصورة الذهنية للتصور ، وبما أن الاعتباطية المنوط بها التحول الدلالي تقع بين الصوت الـــدال والصـــورة العينية (٤) ، ولما غابت هذه الصورة في لغة بكاء الطفل ، فإن هذه اللغـــة لا تعتمد أصلا جوهريا في إشاريتها سوى ذلك الإيقاع الذي تتفاوت حدته وفق

درجات الانفعال ، ودون أدنى تدخل لإعمال الذاكرة الحافظة للصورة الذهنية للفظ ، أو تمثل للتغاير أو التحول الدلالي لانعدام فعالية الصورة العينية للصوت الدال للبكاء ، ومن ثم يصبح الإيقاع غريزة فطرية في النفس البشرية ، ويغدو مرآتها الأولى للتعبير عن الإحساس بالأشياء .

ولما كان القانون الثالث من قوانين الرقي البشري ينتقل في مجال النشاط الذهني من الإحساس إلى التصور الذهني (٥) ؛ فإن البكاء الذي هو لغة الإنسان الأولى للتعبير لا يعتمد سوى الإيقاع المصاحب لإحساس الانفعال كإشارة ظاهرة ، ثم إن ذلك الإيقاع سوف يظل مصاحبا لارتقاء الإشارات اللغوية فيما بعد ، حتى إذا ما وصلنا إلى قمة الرقي من خلال التصور الذهني أصبح أكثر تقنينا وإحكاما فيما عرف ب(الوزن) المصاحب لفن الشعر ، وذلك ما جاء تقنين إيقاعه في خطوة تالية للإبداع الأول الذي وقع منتظما بالفطرة إزاء تفجير ما بذات الإنسان من انفعالات .

هناك فرق إذن بين الوزن **Meter** والإيقاع **Rhythm** ، وللوقوف على ذلك الفرق يجدر التفريق أولا بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة ، ثم باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ، ففي الحالة الأولى ننظر إلى الصوت من حيث طبيعته (فتحة ، ضمة ، كسرة) ، وفي الثانية ننظر إلى خصائصه النسبية والسياقية (درجته علوا وانخفاضا، مداه طولا وقصرا ، نبره قوة وضعفا ، تردده قلة وكثرة) (٦) .

ذلك ما يقودنا بدوره للفصل قبلا بين مصطلحين آخرين هما (النبر Stress) و(التنغيم) ، فالأول يخضع إلى قصد النطق بالضغط على صوت أو مقطع خاص من كلمة معينة ليجعله بارزا عما عداه من أصوات أو مقاطع (٧) ، ويعرفه (تمام حسان) بأنه "وضوح نسبي لصوت أو مقطع ، إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام "(٨) ، والنبر موجود في اللغة العربية ، خاصة في حالة الإدغام الحرفي مثل شدَّ و ردَّ ، وكذلك إدغام حرف في مقاربة بعد القلب كما في " عمَّ يتساءلون " والواقعة عن الأصل (عن ما يتساءلون) (٩) ، ولا يكون النبر في العربية على المقطع الأخير إلا في حالة الوقف مثل " إلى ربِّك يومئذٍ المستقرّْ" (١٠) ، وهذه ظاهرة تقع في اللغة العادية .

وإذا كان الإيقاع في الشعر الإنجليزي قائما على معيارية النبر "إذ إن الوحدة الإيقاعية فيه التفعيلة أو القدم Foot تتألف من مقطع منبور بجانبه مقطع أو مقطعان غير منبورين"(١١) ؛ فإن اللغة الفنية في العربية هي الأخرى على ما هي عليه من درجة احتفالها بهذه الظاهرة ، لتأتي إسهاماتها بشكل فعال في الإيقاع العام أيا ما كان شعريا أو نثريا ، فالكلمة (شدَّ) يصبح إيقاعها قبل الإدغام وبدون النبر (شدد ///) ، أما بعد الإدغام وإعمال النبر تصبح (شدَّ /٥/) ، وهكذا .

إن النبر ظاهرة صوتية تسهم إسهاما ملموسا في اللغة المنطوقة والمكتوبة في آن واحد ، ثم تصبح سمتا وطبيعة في اللغة على إطلاق عموميتها وعلى المسار

خصوصيتها . بينما (التنغيم) يصبح مقصورا على المشافهة على اعتباره درجة رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام إشارة إلى دلالات شفاهية معينة ، كحال قولنا (لا يا شيخ) للنفسي ، أو التهكم ، أو الاستفهام (١٢) ، وكذلك قولنا (يا ولد) للنداء ، أو الإعجاب والإطراء ، أو الزجر والنهي، وليس ثمة فصل في الدلالة إلا بالمشافهة حسبما تقع نغمة الصوت ، أما في اللغة المكتوبة فلا تتحقق ظاهرة التنغيم إلا بوقعها في سياق الحوار القصصي أو المسرحي حيث يراعى سياق الموقف **Context of situation**، وكذلك شعر العامية والزجل الذي يراعى فيه أيضا سياق المشافهة ولهجة النطق .

وفضلا عن (النبر) و (التنغيم) ؛ فإن علماء اللغة قد فصلوا بين الأصوات العربية من حيث الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، وأن الإيقاع العروضي لم يكن ليفصل بينها إلا من خلال ظاهرة التردد الزمني وحسب ، وذلك خلاف ظاهرة التنافر والتوازم بين أصوات الكلمة والجملة ، وكذلك الظواهر البديعية المردودة إلى الجناس بأنواعه ... وغيرها ، لتجتمع لدى اللغة مجموعة من السمات الجمالية الصوتية تتجاوز مسألة التقنين العروضي وتصير ظواهر مؤثرة تشترك فيها هذه اللغة على عموميتها ثم حال اصطفائها لغة فنية .

إن اللغة العربية لقادرة على أن تقوم بذاتها لإحداث جماليات صوتية من خلال الكلمة أو الجملة تتجاوب بقدر أو بآخر مع الحس الجمالي للنفس البشرية

على سجيتها وسمتها الفطري متمثلة بذلك ظواهر : النبر ، التنغيم ، تناسق مخارج الأصوات من حيث الجهر والهمس أو الشدة والرخاوة ، تواؤم الأصوات أو تنافرها ، فضلا عما أحرزته البلاغة القديمة من تقنين معياري تجلي من خلاله ظواهر الجناس بأنواعه ، والموازنة ، و الترصيع و... إلخ وفق ما تراءى لعلم البديع .

وهذه الخصائص التقنية في اللغة حينما يشرع في إعمالها لتجسيد الانفعال الإبداعي ؛ فإنها لابد وأن تخضع بالضرورة إلى نسق معين ، وحينما نراعي فيه الخصائص الصوتية التي تتردد في الأسلوب على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ؛ فإننا نحصل بذلك على الإيقاع ، فالإيقاع – في المستوى الصوتي – هو تردد ظاهرة صوتية – بما في ذلك الصمت – على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة (١٣) ، بينما مجموع الترددات على صورة بذاتها يكون ما نطلق عليه (الوزن) (١٤) ، ليصبح الوزن هو إحدى صور الإيقاع الخاصة ، أو هو الإيقاع المقنن بعد ما كان في الأصل إيقاعا عاما تواءم في حدوثه وميلاده مع انفعالات وأحاسيس الشاعر الذي اصطفاه في خطابه الشعري الأول .

فالخليل بن أحمد لم يكن مخترعا لعلم العروض ؛ بينما هو من وضع أصوله وكشف أسرار صناعته ومعاييره بعد ما كانت قد وقعت بالسليقة والفطرة لدى الشعراء العرب الأوائل ، والثابت ضياع الكثير من شعر هؤلاء ،

والثابت أيضا إهمال (الخليل) الكثير من الشعر الذي لم يتسق مع معياريته ، ثم يأتي من بعده من ينتصر لما انهزم لديه فيزدهر (المتـــدارك) ويقـــع عليـــه الشعراء المعاصرون وقوع الأكلة على قصعتها ، في الوقت الذي كان فيـــه (الخليل) يرفض النظم على هذا البحر مع معرفته به (١٥) ، ربما لأنه هو و(المتقارب) يقعان على الصورة التامة لنموذجه الرياضي فيمثلان بذلك شذوذا عن القاعدة ، بينما أقره تلميذه (الأخفش)، ليروق له ما لم يرق لأستاذه ، وكأننا بالعروض إزاء أعراض ، ليبقى الإيقاع جوهرا ومنهلا أكثـر مرونـة ومطاوعة ، وإلا لما أصبح (المتدارك) أو (المحدث) أكثر الأوزان العروضية شيوعا على الإطلاق (١٦)، وما اندلعت تلك الثورة (الخببية) لدى الشعراء المعاصرين (١٧) .

وفضلا عن ذلك فإن الحس الجمالي لم ينفر من ذلك التشكيل الإيقاعي الجديد الذي اشتمل أكثر من ٥٠ % من كتابات صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي ، وأمل دنقل (١٨) ، وربما كان ذلك الإيقاع أكثر ملاءمـة لروح العصر ، وأشمل طواعية لتشكيل لغته واحتواء ثقافته ، ليتأكد لنا مـرة أخرى براعة الانطلاق من الأصل والجوهر لارتياد عوالم شتى لا تحدها حدود ولا تعرقلها عوائق، ليصبح الإيقاع مسوغا شرعيا للقيام بذاته ، ويبقى حقـا مشروعا للمبدع ، والمبدع وحده هو صاحب تأشيرة الدخول للمغـامرة الكبرى مادام له هذا الحق على إطلاقه ، وما على النقد إلا أن ينتظر ويقنن ما

أفضى إليه الإبداع ، شأن ما حدث مع المقنن الأول لأشكال الإيقاع العروضية .

وليس من الإنصاف بأي حال من الأحوال أن يتوقف بنا قطار الإبداع عند محطة (الخليل) بالرغم من أهميتها بما ارتكزت عليه من أصول وأحكام ، ولعل ذلك ما تمثل به الشاعر المعاصر روح عصره فأينع (المتدارك) وأثمر (الخبب) وأزهرت كل البحور الصافية .

هو الإيقاع إذن !

الإيقاع مرة أخرى يمثل الملمح الجوهري للغة الشعر ، حسبما يهيئ ذهن المتلقي وإحساسه للاستجابة؛ بروعه التلقائي وتشكيلاته الفنية التي لا تنبت عن إثارة الروعة وتفجير المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة في المقام الأول على سياق العصر ، والناهضة على البحث عن المثير والعجيب والمدهش ، ومحاولة الإعلاء من سحر البيان بمدركات ومفاهيم جديدة بدأت تنثرها في فلك المجرد معطيات العلم الحديث .

والقول بغياب مصطلح (الإيقاع) في النقد العربي القديم (١٩) ، أو القول بأنه حديث نسبيا (٢٠) ؛ يفتقد بعض الحسم ، خاصة إذا علمنا أن المصطلح (Rhythm) مشتق أصلا من اليونانية كما يقول (مجدي وهبة) ليعني

عنده " الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة التواتر المتابع بين حالتي الصوت والصمت ، أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون ، أو القوة والضعف ، أو الضغط واللين ، أو القصر والطول ، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء ... ، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني . والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقي والشعر والنثر الفني والرقص " (٢١) .

هكذا وكأنه احد أصول الفنون جميعا ، الأمر الذي لم يجعله بعيدا عن متناول العرب ، وإن وقع ذلك في توسع أقل للتصور ظل محصورا في المستوى الصوتي ، حتى أن (الخليل بن أحمد) له كتاب عنوانه الإيقاع _ لم ينكشف لنا أمره _ ويذكر صاحب (لسان العرب) أنه وقع في إيقاع اللحن والغناء (٢٢) ، ثم يأتي حديث (ابن سينا) عن الإيقاع في كتابه (الشفاء) بما لا يدع مجالا للشك إلى وعي النقد القديم به ربما كما وقع في الأصل اليوناني معنيا بخاصة الانتظام على إطلاقها بالرغم من تجليها الظاهر في الموسيقى والغناء والشعر ، يقول (ابن سينا) " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا " (٢٣) .

ثم يعقب (الهاشمي) على النص مؤكدا تمييز (ابن سينا) بين الإيقاع اللحني والإيقاع الشعري ليصبح الانتظام هو القاعدة المشتركة التي يقوم عليها الإيقاع في مختلف الفنون (٢٤) ، ولكن هذا الانتظام لم يقل أحد بضرورة أن يكون معياريا إلا مع الموسيقى وعروض الخليل التي أجمع عليها الجمهور واختلفوا قليلا على بعضها ، ثم خرج بعضهم عليها كلية أخيرا بقصيدة النثر **The prose poem** .

هو الإيقاع إذن ذلك الذي استقر على تصوره الشامل والأقرب إلى حد التعريف الجامع المانع عند (مجدي وهبه) ، ثم يوشك أن يقع في نفوسنا على سمت اليقين العلمي .

القيم الإيقاعية غير العروضية

وقبل أن تأخذنا شهوة الحديث عما آل إليه الأمر من تصور ثري للإيقاع بما يمثل الجناح الأول ؛ حري بالذاكرة أن تشرأب على أطرافها علها ترى ما للغة العربية من خصوصية إزاء بعض الظواهر الإيقاعية الصوتية والتي تمثل الجناح الثاني لطائر النظرية ؛ تمهيدا لاصطياده .

أولا : إيقاع الحرف :ـ

تجمع اللغة عددا من أصواتها توشك أن تستقر على خمسة وثلاثين صوتا ، منها ثمانية وعشرون صوتا صامتا **Consonants** ، وسبعة أصوات

صائتة Vowels، والمجموعة الأولى تنطق بوضـــوح كحـــروف صـــحيحة واضحة ، ويتم ترتيبها وفق أقرب مخارجها إلى أبعدها على النحو التالي (٢٥)

ب م ف ث ذ ظ ت د ض ط ل ن ر ز

س ص ج ش ي خ غ ك و ق ع ح ء هـ

أما المجموعة الثانية فهي للأصوات التي لا يمكن النطق بها منفردة لأنها مجـــرد لواحق للأصوات الصامتة ، وهي سبعة على النحو التالي :

- ثلاثة للحركة القصيرة : الضمة ، والكسرة ، والفتحة ، كما في (عُلِمَ) .
- ثلاثة للحركة الطويلة : وهي حروف العلة أو المد أو اللـــين : الـــواو ، والياء ، والألف. ويشترك الصوتان الأولان مع الصوامت والصوائت كما في (وجود يفيض) ، أما الثالث فهو خالص من الصوائت .
- صوت واحد لعدم الحركة : وهو السكون الظاهر والمقدر ، كمـــا في (لـــمْ) ، (لا) (٢٦) .

على هذا الأساس يمكن أن تنطلق الأصوات لتلتقي مع الميزان العروضي أو لا تلتقي ، إلا أنه يبقى لها دائما دلالاتها الصوتية المـــؤثرة في الـــنبر والتنغـــيم ،

وسهولة المخرج ورونقه ، وفخامته ولينه ، وجهارته وهمسه ، وقوته ورخاوته . وإن خرجت جل هذه الظواهر من تقنين الميزان العروضي فهي لم تخرج أبدا عن تأثيرها الجمالي في الإيقاع الصوتي ككل ، وتتنوع في ذلك على النحو التالي :

١- الصوت الجهور :- وهو عند (سيبويه) " حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت " (٢٧) ، وكذلك يهتز الوتران الصوتيان ويقتربان حتى تضيق فتحة المزمار ، وتختلف درجة الصوت حسب عدد الذبذبات في الثانية الواحدة (٢٨) .

والأصوات الجهورة عند (إبراهيم أنيس) هي ثلاثة عشر :-

ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن (٢٩) .

٢- الصوت المهموس :- وهو صوت أضعف الاعتمادُ في موضعه حتى جرى النفس معه دون اهتزاز الوترين الصوتيين فلا تسمع له رنينا حين النطق به ، ومنه اثنا عشر حرفا :

ث ت ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ (٣٠) .

٣- الصوت الشديد :- حين تلتقي الشفتان التقاء محكمـا ، فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع مع الرئتين لحظة ثم تنفصل الشفتان بعدها فجأة ، فيحدث صوتا انفجاريا ، كما في :

ث ت ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ

٤- الصوت الرخو :- عند النطق به لا ينحبس الهواء انحباسا محكمـا ، وإنما يكون مجراه ضيقا جدا فيحدث نوعا من الصفير الخفيف ، كما في

س ز ص ف ش ذ ث هـ خ ع (٣١) .

يمكن بناء على ذلك أن تتشكل موسيقى الحرف وفق إيقاع خاص متراتب أو غير متراتب، غير أنه في كل الأحوال سوف ينعكس بشكل أو بآخر على جماليات بعينها في انسجام الأصوات أو تنافرها، فضلا عن أن تكرار صوت بذاته أو مجموعة أصوات أو توزيعها على نحو خاص سوف يكون له دلالته الإيقاعية ، فأهمية الإيقاع الصوتي لا تقف عند حدود الشكل أو الوعاء ؛ بل إن لها ما لها من فعالية للحصول على تركيبة صوتية معينة تكون تيمة الإيقاع حسبما ترمي الدلالة وريثما يتجلى الأثر.

إنها المغامرة القرائية الإبداعية التي تزداد بسالة مع تنوع العتاد والوسائل التي يتم بها اقتحام معاقل النص، ولعل توظيف الإيقاع الصوتي على هذا الأساس له مشروعيته التي تتجاوب مع مصداقية الدلالة أو تنسلخ عنها فتكشف بذلك عن تصدع النص .

إننا حينما نقرأ قوله تعالى : " كن فيكون " (٣٢) ندرك أن (الأمر) من حرفين ، الأول مهموس (هـ) ، وله قابلية الوقوع في دائرة الشدة أيضا ، وبلقائه مع (النون) المجهور (ج) يحدث وقعا نغميا بالتقاء الرقة والعذوبة والبساطة مع القوة والفخامة ، وحيث كانت هذه القوة الجهورية ساكنة فإنها تمثل حد المنع الذي يحتضن الهمس باعتباره أيسر المخارج الصوتية ، لتتأكد فعالية الدلالة على سبيل المجاز ، لأن إرادة الله بالأمر لا تستوجب التحقيق لفظا بالنطق ، وإذا ما تحققت فإن يسر المخرج يستوجب تبعية السكون الخامد الخاشع المستكين ، وهنا يعظم الحدث الجليل فتستغرق (كن) في (يكون) ، فكأن الفعل الأمر بصوتيه هو المضارع المتحقق باستسلامه للمضارعة ، وخشوعه في علته (بحرف الواو الصائت) .

إن المستوى الصوتي قد أصبح حقلا خصبا ورافدا فياضا لإغداق الدلالة في الدراسات الأسلوبية الحديثة ، ولا غرو إذا قلنا إن ذلك المستوى ينهض مجردا على الدلالات الصوتية لإيقاع الحرف ، لتتشكل به بعد ذلك مستويات أخرى في إيقاع الكلمة فإيقاع الجملة ثم إيقاع النسق .

ثانيا : إيقاع الكلمة :

الصلة وثيقة إذن بما لا يدع مجالا للشك بين إيقاع الحرف وإيقاع الكلمـــة ، وقد نهضت العربية على حس إيقاعي وصوتي راق ، واستطاع اللسان العربي على مر العصور أن يرتقي بإيقاع كلماتها فيبث الحياة فيما ســـهل واســـتقام وحافظ على طاقته الإيحائية في الآن ذاته ، ثم يلفظ ما صعب أو تقعر أو صار حملا ثقيلا على النطق أو جانب الذوق والحضور، لتتأكد بذلك حضارة اللغة العربية .

وقد بلغ تميز إيقاع الكلمة في العربية درجة الفصل بين الحركة وحرف العلـــة على خلاف ما يقع في اللغات غير السامية ، ثم هي تستوي على نسق طبيعي في بناء المشتقات على الأوزان ؛ ليختلف معنى الكلمة باختلاف الصيغة الـتي تبنى عليها كما يقول (العقاد) (٣٣) ، ولما كان ذلك النهج نابعا من الجذور فإن أية محاولات لاستحداث كلمات جديدة لا تأتي عبثا بينما ترد إلى منـــهج ثابت محكم يعتمد الاشتقاق في المقام الأول ، ثم القياس ، ومع الدخيل تـأتي الترجمة ، ثم التعريب (٣٤) ، غير أن الأمر على إطلاقه في النهاية يشرع مبدأ أساسيا يحجب عن التواطؤ والشيوع كل ما يصقل على اللسان أو لا يتســق مع طبيعته الإيقاعية في النطق ، فيسقط في الطريق ألفــاظ ، وتنــهض علــى

الاستعلاء والحياة ألفاظ أخرى ، فتحسب أن سهولة النطق وإيقاع الكلمة معيار محكم للحفاظ على اللغة الموروثة واستيعاب ما استحدث منها أو عليها ؛ وإذا بهما كذلك ، ولعل هذه السمة أيضا يمكن أن تلتقي مع خصوصية المشافهة في الثقافة العربية ؛ والتي على أساسها لعب إيقاع اللغة دورا حيويا في تفردها .

والدلائل الإيقاعية للكلمة قد بلغت من اهتمام العرب ما أجلى حرصهم على حصرها (٣٥) ، فترى:

١- حرص الذوق العربي على تقارب حروف الألفاظ متى تقاربت المعاني ، بما تؤكده الآية الكريمة " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزاً " (٣٦) ، و" تؤزهم أزاً " بمعنى تزعجهم وتقلقهم ، وهذا معنى تهزهم هزا ، والهمزة أخت الهاء ، فخصوا المعنى بالهمزة لأنها أقوى وتتسق مع الدلالة بشكل أوثق في سياق الآية لخصوصية (الأز) بالإحساس والشعور ، واعتماد (الهز) على ما لا حس أو عقل له ، والأمثلة على ذلك كثيرة منها أيضا (الجرح) و (القرح) ، فالجيم والقاف من الأصوات الشديدة واللسان العربي كثيرا ما يوقع التبادل بينهما في لهجاته المختلفة ، وكذلك تجانس حروف

المترادفات والأضداد ، كما في : الفرح والطرح ، السر والجهر ، الهم والغم ، وغيرها (٣٧).

٢- العلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية اللفظية والمعنى : ويقول في ذلك (سيبويه) :

إن المصادر على وزن (فعلان) تأتي للاضطراب والحركة مثل (فوران) ، وأشار (ابن جني) إلى أن المصادر الرباعية تأتي للتكرار والزعزعة ، كما في (القلقلة) ، و(الصلصلة) ، و (الزلزلة) ، وفي اللغة أيضا تكرار (العين) في (الفعل) دليل تكرار الفعل مثل (كسّر ، وقطّع) ، وزيادة الألف والسين والتاء في اللغة تدل على الطلب (٣٨) ، وهكذا، وذلك من أقوى الروابط بين الإيقاع الموسيقي للكلمة ودلالتها حسبما تقع في السياق.

٣- مقابلة التصورات بما يشاكل أصواتها : شأن بعض الأصوات حين تنحدر درجة الاعتباط في اللغة إلى الصفر ، مثل شقشقة العصافير ، وقد فرق العرب بين (الخضم) و(القضم) ، برد الأول لأكل الرطب والثاني لأكل الجاف ؛ اتكاء على رخاوة الخاء وشدة القاف ، ومنه أيضا النضح للماء الخفيف ، والنضخ للماء المنفور بشدة (٣٩) ، وبالرغم من همس الصوتين الحاء والخاء إلا أن الأخير له من الرخاوة ما يفسح المضمار لقوة النضخ ،

فالرخاوة صفير أقوى من الهمس ، وكأنها نسبة تدفق الماء برفق أو بشـــدة ، لينتقل الصوت من الدلالة الصوتية في الوضع إلى دلالة مناظرة في التلقي ، ثم يرتقي إلى دلالة مطلقة تختلف بالتأكيد عن دلالة (سوسير) المعنية باعتباطيـــة اللفظ ، وهي بالقطع خصوصية عربية تحتفظ بحقها الكائن في التجلي أيا مـــا كانت نسبتها مع الاعتراف بأن اللغة ليست هكذا كلها دائما وأبدا .

٤- اختلاف دلالة المترادفات باختلاف أصواتها : وذلك هو حال (شدَّ) و (جرَّ) ، فالشين صوت أول ، مهموس ، ضـــعيف ، لا يقـــوى إلا بالـــدال المجهورة الشديدة والمنبورة ، والمسافة بين الصوتين كأنها المسافة الزمنية بـــين ابتداء الشد واستحكام العقد ثم الجذب ، أي استجماع القوى كلـــها وفـــق تراتبها ، أما في (جر) فإن الجيم المجهورة الشديدة توحي بأن أول الجر مشقة على خلاف الشد ، ثم تعقبها الراء المنبورة والمجهورة أيضا تكـــرارا وتتابعـــا للمشقة التي تصاحب عملية الجر ، تلك العملية التي تستلزم التكرار المستمر لهذه القوى (٤٠)، ليصبح الصوت الدال في العربية أكثر التصـــاقا بدلالـــة المنطوق دون حسم لهذه الدلالة إلا من خلال السياق ، لأنه ليس ثمة دلالـــة للفظ مفرد ، ويصبح تعبيرنا عنها هكذا لتوافق الصوت والمعنى من قبيل المجاز في الوضع ، حيث إن اللغة منوط بها التواصل في المقام الأول ثم تقع في تقنيتها

الفنية على الانحراف Deviation الذي تصبح فيه الدلالة الصوتية أكثر مصداقية لمرجعية اللغة العامة وأكثر معيارية ضمن شواهد الأثر .

٥- مراعاة التوازم وعدم التنافر الصوتي : فاللغة تتمتع بمجموعة من الضوابط التي تحافظ على إيقاعاتها الصوتية دونما صعوبة مخارجها أو تحشرجها أو تنافرها ، ومن هنا لم يحدث في اللغة أن التقت اللام والراء والنون لقرب مخارجها ، وكذلك الميم والفاء والباء ، ويندر في اللغة التقاء الأصوات الرخوة ، وكذلك أحرف الإطباق الصاد والضاد ، والطاء والظاء، ذلك بالإضافة أيضا إلى ندرة تلاقي أصوات أقصى الحلق مثل ق ، ك ، ج القاهرية ، أو وسط اللسان مثل (ج) المعطشة ، و (ش) (٤١) .

ثالثا : إيقاع الجملة والنسق :ـ

يأتي على تواصله مع إيقاع الحرف ثم إيقاع الكلمة فيما لا يندرج تحت الإيقاع العروضي؛ مؤكدا حضور النسق حضورا خاصا ، وتدخل فيه أولوية التقديم والتأخير في الحضور الصوتي ، غير أن الجانب الأهم في تركيب الجملة ثم النسق هو ما يخص النطق للكلمات مفردة أو مجتمعة وعلاقتها بالسياق فيما يتصل بالدلالة ، مثلما يتجلى الأمر في علاقة الوصل والقطع على المستوى الصوتي في القرآن الكريم بالمستوى الدلالي ، ذلك الذي يمكن أن يتحقق

بشكل جلي إزاء تطبيق التصور الشامل لمصطلح الإيقاع ؛ حيث التواتر المتابع للظواهر الضدية أو النسقية عموما .

جدليات النظرية وتأويل الشعر بالشعر

بيد أن التصور الذي وضعه (وهبة) قد اشتمل النثر الفني ضمن الفنون ذات الإيقاع المنتظم ؛ الأمر الذي يشرع له مسوغا في فعالية الإبداع دون الانتظام العروضي ، بل ويبقى الانتظام على إطلاقه حسبما يقع الانفعال حجرا للزاوية من المبدع الأول وحتى المبدع الأخير ، وفي (قصيدة النثر) قد ينتظم الإيقاع على صورة ما ، تختلف بالتأكيد عن الإيقاع العروضي ، شأن النثر الفني ، ولن يكون من الغبن افتراض انتظام الإيقاع في أي من الأشكال النثرية لدرجة الفصل ضمن عناصر أخرى ترتع في حقلها الدراسات الأسلوبية .

ثم نعرج مرة أخرى إلى تصور الإيقاع ؛ فإذا بنا نشتم نفحا بنيويا رئيسا تتجاوب فعاليته بشدة مع ما استقته هذه النظرية من اعتمادها على مبدأ الثنائية الضدية Dualism حينما شرعت (مدرسة براغ) في الجمع على أساس فلسفي بين الرومانسية والمنطقية الوضعية (٤٢) ، وكذلك عنايتها بدراسة الإيقاع الشعري والعروض الموسيقي كشفرات فنية لها وظيفتها التركيبية (٤٣) ، غير أن المتأمل خلف ستائر الألفاظ سوف يكتشف أن النظرية تتجاوز ما اصطلح عليه الحقل المعرفي في الدراسات الأسلوبية

بالمستوى الصوتي ليتعداه بإعمال مبدأ الثنائية الضدية البنيوي إلى المستوى الدلالي الذي قد ينهض عليه نقض البناء بعد ذلك ، وما أفسحه المجال في التفكيكية Deconstruction لإهمال أبعاد القرينة المؤول بموجبها النص دون التجربة الإدراكية الظواهرية Phenomenology التي تجسد فعالية المدلول حسبما يقع في نفس القارئ .

أما تصور الإيقاع فيأتي وكأنه أحد فرضيات النظرية التي ينطلق من خلالها تأويل الشعر بالشعر ، إن عناصر مزاوجات : الصوت والصمت ، الحركة والسكون ، القوة والضعف، الضغط واللين ، القصر والطول ، الإسراع والإبطاء ، التوتر والاسترخاء ، هي بعض اللبنات المشكلة لهيكل الشعرية Poetics ما لم تحتشد بقية لبناتها على الأساس نفسه ؛ ذلك باعتبارها نظاما من الهيمنة على الرسالة الشعرية ، ومعرفتها المستقصية للمبادئ العامة للشعر (٤٤) ، ثم هي بشكل أوثق خاصية أدبية عامة تسعى نحو اكتشاف الأنساق الكامنة لتذوق النصوص (٤٥) ، لتصبح تقنية المنهج الذي يحسث تفعيل القواعد النحوية ، والصرفية والبلاغية ، وتحويلها إلى عناصر تدخل في لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب (٤٦) .

وقد يكون الإيقاع هو بوق الاستدعاء لكل من المستويات النحوية والصرفية والبلاغية باتكائه على خاصية التجاوب الانفعالي ليغدو هو الأصل أو التيمة

Theme التي تسبح على سطحها الموتيفات Motifs بمستوياتها المختلفة ، وحينما تسيطر على النص مثلا تيمة الحزن فإن الإيقاع الدلالي يفضي إلى نتائج من خلال عنصري الحركة والسكون وحدهما تختلف بالضرورة عن مثيلتها حال تيمة الفرح ، لنخرج من التصور حاملين في معيتنا فرقا صوريا بين الإيقاع الصوتي والإيقاع الدلالي ، ولما كانت الدلالة هي بغية القارئ حسبما يقع المدلول في نفسه كما يقول (سوسير) (٤٧) ؛ فإننا إزاء التفكيكية لم يبق لنا من مسوغ أو قرينة سوى هذه الدلالة الإيقاعية ، فقط لأنها من أصدق الأدوات التقنية في فعالية التجاوب مع (الأثر) نظرا لاتكائها على الانفعال والجبلة الفطرية والعفوية ، فمازالت اللغة على اعتباطيتها النسبية ، ومازال الوزن العروضي إيقاعا خارجيا مشكوكا في مصداقيته لخضوعه للذهن التجريدي واعتماده مبدأ القصدية الذي يتعارض إلى حد كبير مع الأثر؛ خاصة إذا علمنا أن الكتابة في التفكيكية هي بادرة القول ، ثم هي أيضا صارت اللغة والنطق في آن واحد (٤٨) ، وكأنما هي رحلة السحر من مكان غير معلوم ، عبر أفلاك نسبح فيها طواعية إلى أماكن لا تنتهي إلا على تخوم الشك والظن، ريثما تتحقق ذات مبدعة أخرى هي ذات القارئ التي تفضي سرا آخر إلى ذات قارئة أخرى وهكذا . ولم تكن هذه الرحلة على براءتها ، فالظن سمت التأويل (٤٩) والتأويلية Hermeneutics منهج

قرائي يعتمد تجربة الذات والحواس (٥٠) ، وهو الأصل ذاته الذي تتكئ عليه القراءة التفكيكية ، لنصبح إزاء النص على وشك الدخول في افتـــراءات أو انحرافات ليست من صميم الأثر ؛ الأمر الذي يفضي بالضرورة إلى تكلـــف مسوغات ليست من داخل النص أو انعكاساته ، صحيح أنه في التفكيكيـــة ليس ثمة قراءة خاطئة أبدا ، لكنه الأثر، ليس له من مجير ســـوى الإيقـــاع ، وحده الذي كان بادرة القول في مستواه الصوتي والدلالي ، وحده الذي تجلى فيه وبه النص ، ووحده الذي يبقى قناة للتواصل ، ثم يتألق شاهدا مرجعيـــا أولا للقراءة الأولى في مستواه الصوتي ، ثم للقراءات المتعددة بعد ذلـــك في مستواه الدلالي ، إن الإيقاع يوشك أن يصبح قرين الأثر ، ثم إنه يغدو نبـــع القرينة التي توشك هي الأخرى أن تلتئم من حولها خيوط الحـــس والتجربـــة الإدراكية بالرغم من بطلان فاعلية المركز .

إن الأثر الذي حام حوله (دريدا) مازال يفتقد مناعة الانحراف الدلالي على الرغم من أن الأثر الخالص لا وجود له ؛ بعدما تهشمت الثوابت ، فالكتابـــة واللغة والنطق ظواهر أصبحت بادرة القول ، والفكرة المسبقة صارت ضلالا مضللا ينكفئ على أعتابها النص ، والألفاظ تبخرت معانيها ووقعت في دائرة الشك باعتباطيتها النسبية بعدما اتكأت خطأ على الحسم ، ولم يتبق للقـــارئ سوى تجربته الحسية والإدراكية الخاصة ، ومن هنا تعددت القراءات ، غير أنها مادامت في الأثر وبه أو تحوم حوله في أفلاك متعددة ؛ فهي لمـــا تـــزل علـــى

دورانها في فلك التجلي ، من ذا الذي يستطيع إذن أن يحفظ هذه الذات المدركة من الانزلاق أو التردي من حضرة الأثر إلى هوة سحيقة تأكل نيرانها فعاليته ، أو تهشمه ؟ !

إنه ليس لنا من سبيل غير الإيقاع ؛ شاهد الإبداع الأول ، وحينما تتأكد لدينا من خلاله القرينة سوف نقطع شوطا بعيدا في مصداقية الأثر ، لتصبح كل دلالة لسان حال قرينة ، وهذه القرينة التي جاءت من مادية النص ليس بالضرورة أن تتعارض مع التجربة الظواهرية للقارئ ؛ إنما هي أدنى درجات اليقين حينما تصبح التجربة الظواهرية أعلى درجات الظن، فالإيقاع في مستواه الصوتي للكلمة والجملة والسياق قرينة ؛ نظرا لاتكائه على العفوية بما يتواءم مع طبيعة الكتابة في التفكيكية ، ويمكن أن يندرج تحته الوزن إذا ما اغتسل من قصديته وعاد سيرته الأولى التي فطره الشعراء عليها ، ثم يأتي من بعده الإيقاع التركيبي حاملا فعالية النحو والصرف والبلاغة ليتحدد من خلاله طبيعة النسق التي تدور أو يدور حولها الأثر ، كما سبق أن ألمحنا إلى اعتبار الإيقاع تيمة تسبح عليها موتيفات متعددة للتشكيل الجمالي ، إن هذا التشكيل الجمالي وحده المنوط به حمل تجليات الأثر ، وإذا عني به كل من المستويين السابقين فإننا إزاء الشعرية لا يمكن أن نقيم حجة ما لم نشر إلى أشد خصوصياتها النوعية والمتمثلة في المستوى الثالث وهو الإيقاع التخييلي حاملا في جعبته تجليات الصورة الفنية ، وهذه المستويات الثلاثة تؤكد مصداقية

التفكيك من وجهة أخرى تتصل بمصداقية البناء ، وذلك من قبل الذات القارئة المدركة كما تتجلى في الظواهرية ، حينما يكتمل التصور الإيقاعي لديها بنتائج الأثر التي تجتمع كلها لدى المستوى الدلالي العام – حفاظا على نصية النص – كما يطرحه النص الإبداعي القرائي ، فيأتي النص الجديد مشدودا على خيوطه الحريرية المتصلة بالنص الإبداعي الأول ، فتبدى فيه تجلياته ويكتب للأثر النجاة بعد ما تمثل الخصائص الإيقاعية لذلك النص، وتبدو ظواهر الحركة والسكون، والقوة والضعف ، والضغط واللين ، والقصر والطول ، والإسراع والإبطاء ، والتوتر والاسترخاء ، وغيرها ؛ قيما مطلقة ترقى إلى مستوى التجريد للأجناس التي يمكن أن تشمل تحتها أنواعا مختلفة من الدلالات الإيقاعية ، وعندها يلتقي الخاص بالعام فيأمن الأثر الانزلاق وتكتمل أركان النظرية .

إن نظرية الإيقاعية **Rhythmicity** وما يمكن أن يرقى إليها من طرح جدلي تعتمد الإيقاع صوتيا دلاليا دون فصل بين ذينك المستويين قناعة بإتكائه في المقام الأول على طبيعة الإبداع المردودة في الأصل إلى الفطرة وعفوية الطرح ، وإعمالا لأصل فلسفي يجمع بالضرورة كلا التصورين على قلب صوت دال واحد لا ينفصل لديه الجوهر والعرض ، فإذا كان مفهوم الإيقاع مؤسسا على المادة الصوتية ثم تقع عليه الفعالية الدلالية بدروب أخرى ؛ فإنما هذه الدروب استمدت تلك الفعالية من تصور الإيقاع ذاته ، وعليه فإن

القول بالفصل بين المستويين كأن يبقى المستوى الصوتي ل (الإيقاع) ثم يُقترح مصطلح (التوقيع) ليغدو صوتا دالا على دروب التوقيع الأخرى بغير الأصوات (٥١) ، فإن ذلك ما يتعارض كلية مع حد التعريف للتصور المصطلحي باشتماله الفنون الجميلة ككل، فكيف نفصل إذن بين الصوتين الدالين بهذا المعنى على اللوحة المرسومة ؛ وللألوان إيقاعها إيقاعا بصريا وذهنيا ، وكذلك الرواية وللأحداث إيقاعها إيقاعا منطقيا فنيا أو تقنيا ، وهذا انزياح للتصور المصطلحي على سبيل الحقيقة لا المجاز كما يرى (علوي الهاشمي) (٥٢) ، ذلك لأنه بالفعل إيقاع ، فالاتساق والسيمترية تخضع لمختلف الحواس الظاهرة ثم تحتكم في النهاية إلى معيارية الحس الذهني والإدراكي وفق ما تقع عليه التجربة الظواهرية الخاصة للمتلقي .

وأحسب الإيقاع جوهر الشعر وعرضه في آن واحد ، بل قد لا يحدونا الشطط إذا ما قلنا جوهر الفنون جميعا ، ومن هنا وقع التعانق بين الشعرية و الإيقاع ، وذلك ما جعل (بودلير) يقول : " لتكن شاعرا حتى في النثر " (٥٣) ، وإذا كان إيقاع الشعر ينبني على المادة الصوتية في أحد مستوياته؛ فإن حتمية الإيقاع في مستويات أخرى هي التي أتت بذلك اللفظ أو تلسك الجملة على هذه الصورة وليس إيقاعها الصوتي وحسب ؛ وإلا لما كانت بلاغة التقديم والتأخير والحذف والإيجاز وغيرها إذا ما كانت الفعالية للمستوى الصوتي فقط .

بيد أن للشعر إيقاعه الذي يتسق مع لغته الموحية ؛ في سياق يوشك أن يحطم المحدود ويزلزل المسلمات والثوابت المنطقية ؛ بتفعيل الخيال لخلق منطق جديد ؛ يسبح في عالم المطلق والمجرد ، وفق تقنيات مختلفة ترتقي بالخطاب إلى الصورة الذهنية ؛ حسبما يقع عليه سياق كل عصر، بينما تبقى خاصية الانفعال هي جبلة الإبداع الأول والأخير ، ومحور التواصل بين المبدع والمتلقي بما تمخضت عنه وما أفضت إليه من إيقاع ، ولك أن تقول إيقاع الشعر الجاهلي معنيا بسياق عصره (المقدمة الطللية أو الغزلية ، وصف الدابة أو الراحلة ، وصف الرحلة بين الشاعر والممدوح ، ... إلخ ، ذلك أن إيقاع ثقافة العصر هو الذي أفضى إلى هذه الصورة وهو كذلك ما أفضى إلى تكرارية القصائد على هذا المنوال ، والأمر ذاته ما وقع في العصر العباسي حينما تميز الشعراء المحدثون من أصحاب مدرسة البديع ، ولك أن تدخل بهذا الإيقاع إلى خدر القصيدة مستعينا به منهجا قرائيا مطلقا أو متكئا من خلاله على الأثر الآمن ، فمفهوم الإيقاع يشمل " ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ... فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة " (٥٤) .

إيقاعية ! أم تفكيكية !!

لقد بدأت النظرية تنجلي بشكل تقني يوشك أن يؤكد اتساق الفروض مع محصلة النتائج ، وهاهو الإيقاع يبدى شيئا فشيئا حتى يصبح منهجا إجرائيا ، وما لنا من تحفظ إزاءه سوى ما وقع عليه (دريدا) بمقولة الإرجاء والاختلاف لأن هذا المنهج أيضا لن يحل مشكلة الإحالة، تلك التي يجب ألا نخدع بالانزلاق إلى محاولة حلها ، لأننا في اللحظة ذاتها سوف نخرج الشعر من شعريته ، ونعيد الرابطة الباطلة بين الدال والمدلول فيختنق النص ، شأن ما صنعت الدابة بصاحبها ، كل ما هنالك أن الدال إذا وقع في إحدى علاقات النص فإنه يقع على شبه حسم دلالي أو حسم دلالي مؤقت ، لأن الدلالة ما هي إلا إعمال لأحد تصورات الصوت الدال حسبما يتسق مع سياق الجملة ثم سياق النص، فإذا ما وقع دال (امرأة) على تصورات : اسم الجنس ، زوجة ، حنان ، ضعف ، أنوثة ، أمومة ،... إلخ؛ فإن قوله تعالى : " وإذ قالت امرأة عمران " (٥٥) ، " وإن امرأة خافت من بعلها نشوزا " (٥٦) ، " قالت امرأة العزيز " (٥٧) ، " وقالت امرأة فرعون " (٥٨) ؛ فإن دال امرأة هنا تحال فيه الدلالة إلى الزوجة ، أما قوله تعالى : " ووجد من دونهم امرأتين تزودان " (٥٩) فالإحالة قد تكون إلى الضعف أو الحياء ، وقوله تعالى : "

وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ أو أخت فلكل واحــد منــهما السدس " (٦٠) ، فالإحالة إلى اسم الجنس ، أما في قول الشاعر " هي امرأة بكل النساء " فهي امرأة أخرى قد تحال فيها الدلالة إلى الأنوثــة الطاغيــة المتفردة ، أو خصوبة خصائصها النسوية ، أو هكذا هي لأنها تغنيه عن جنس بأكمله ، وقد تكون امرأة في النص الشعري دال إشــاري أو دال رامــز إلى الدنيا أو إلى المحبوبة / الوطن ، أو إلى أي مدلول يمكن أن يتسق مــع نســق القول على نحو ما ، ودون تقييد لفعالية الدلالة المصاحبة أو الأثــر النفســي للصورة السمعية ، أو حتى ما يمكن أن يتبدى من خــلال طاقــة المعــاودة ، فتعدد أوجه التأويل لأن السياق هنا سياق شعري أي سياق لغة منحرفــة ، عام فيه الدال على المدلول بعد فك الارتباط بينهما، وكل ذلك يؤكد قــدرة الدال على احتواء تصورات متجددة تتجاوز تصورات المعنى المعجمــي ، لأن اللغة حينما تزداد انحرافا تشتد فاعلية التأويل دون التفسير ، أما المثال المأخوذ من القرآن الكريم فيجدر بنا مراعاة سياقه بما يختلف اختلافا جذريا مع طبيعة اللغة الشعرية ، وسياقها ، ونسقها المتعدد الأوجه ؛ وما يشملها من اعتباطية نسبية مقصورة على اللغة الفنية المنحرفة ، كلغة دلالة بشكل عرفي ، ارتضى الناس أن يصير سياقها على هذا النحو ، فتفجرت قضاياها بما اصطلحنا عليه نحن من شكل فني محدث ، وما كان للقرآن أن يترك لغته للتأويــل بــالظن والمكابرة وهو يحمل شرائع الأرض وقوانينها ، فضلا عن اشتماله إياها بشكل

بلاغي معجز ، فاجتمع لديه حسم المعنى وتفعيل الدلالة بشكل مفرد وعلى نحو إعجازي خاص ، فما للتفكيك له من سبيل والأصل في هذا التفكيك بطلانه مع لغة الشرائع والقوانين الوضعية والخطاب العلمي ولغة المعنى عموما. من هنا تقر الإيقاعية بقدر من شبه الحسم الدلالي وليس حسم المعنى ، والدلالة متى انحرفت دوالها لا تقع على حسم أبدا ، لذا كانت فعالية الدال في الإيقاعية تتمتع بحسم دلالي مرجأ أو مؤقت ، لتواصل في إرجائها مع التفكيكية بالرغم من اختلافها عنها في تفعيل الدال وإقرارها بإيقاعيته على اعتباره مهد الدلالة الأولى .

ولسوف يبقى لمنهج الإيقاعية خصوصيته الفعالة في إمكان الفصل الصوري بين الأنواع الأدبية ، بعدما بلغت شأوا بعيدا في إعمال عبر النوعية فيما بينها ، " فالإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه " ، وهذا الحسم واقع من قبل (يوري لوتمان) ، حين وقع لديه التصور على ما استقر عليه الأمر لدينا ، ليردف قائلا " فضلا عن أنه حين تتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي . وثمة أمر هام آخر ، هو أن البنية الشعرية لا تبدي في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة " (٦١) ، هكذا وكما سبق أن ألمحنا إلى عناق

الإيقاع مع سياق العصر بعدما كان قد تعانق مع الشعرية . ولعل (أندريه بيلي) كان أول من أدرك هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري (٦٢) .

إنه (الدافع الإيقاعي) (٦٣) ؛ ذلك الذي يمكن أن يخلق القصائد ، إنه الخيط الذي يُشد عليه البناء ، ولك أن تنقض تركيب هذا البناء من سبيل معكوس ، فتبدأ من حيث انتهى البناء الأول ، فإذا ما كان الانفعال أولا كان الدافع الإيقاعي الخلاق بكل مستوياته راحلا في آفاق الكتابة التي ليس لها من فض بكارها سوى مزاوجة ثقافة العصر وسياقه بين المبدع والقارئ ، وهذا هو القاسم المشترك الأول ، والانفعال قاسم مشترك ثان بين الإيقاع والإبداع ، ثم هو قاسم مشترك ثالث بين النص والقارئ ، وكأنه الأثر (الدريدي) ، ذلك الذي يسري بين يدي القارئ ، غير أنه هنا أثر واع ، أثر آمن ، أثر ملموس ؛ بالرغم من كونه ليس خالصا ، إنما المشاعر والأحاسيس الشعورية واللاشعورية مجسدة في صورة حروف وكلمات وجمل ، " ليست الحروف إذن هي تلك الصور الكتابية التي نخطها بالقلم ، فهذه رموز كتابية إلى الحروف . وليست الحروف هي ما تنطقه بلسانك في أثناء الكلام ، فهذه هي الأصوات . ولكن الحروف أقسام يشتمل كل منها على عدد من هذه الأصوات . وإذا كانت الأصوات تدخل في نطاق حاسة السمع والبصر ، وفي العمليات الحركية ، فلا يدخل الحرف إلا في نطاق الفهم أو في نطاق الإحساس . " (٦٤) . لتؤكد نظرية الإيقاعية خصوصية التواصل بين المبدع والنص

والقارئ ، حيث لا يبقى من المبدع للقارئ سوى النص ، وذلك النص رهن فك شفرات التواصل ، وحينما ترتد هذه الشفرات إلى طبيعتها الأولى وما تفجرت عنه من خصوصية إيقاعية تلقي بمكنونها في حجر اللغة وتراكيبها ، وهذه بدورها في سياق الفن لم تكن على براءتها وأمانتها إلا بتمثل أكثرها مصداقية في تجلي الأثر ، الأمر الذي تعنى به مستويات الإيقاعية المختلفة ، لتغدو حصنا منيعا للقارئ إزاء إعمال تجربته الحسية الإدراكية ، بصورة قد لا تبرئ (دي سوسير) من تهمة الحسم المطلق للمدلول ؛ اتكاء على أن الدال لا تقرنه أية قرينة طبيعية في الواقع (٦٥) ؛ مادمنا إزاء لغة إيقاعية انفعالية تجاوزت قوانين الوضعية الاعتباطية الأولى إلى وضعية فنية جديدة اشتملتها الإيقاعية ، وصارت في جلها من أشد خصوصيات العربية ، ذلك بالتحديد أحد أوجه الاختلاف النسبي بين الإيقاعية وتفكيكية (دريدا) والتي انطلقت في الأصل متبنية مقولة (سوسير) هذه .

ولعل ذلك ما عاد (سوسير) نفسه لينقضه من وجهة أخرى تتسق مع كون الإيقاع ليس هو اللغة **Language** ، بل هو جوهر الكلام **Parole** " وليست اللغة وظيفة من وظائف الذات الناطقة ، وإنما اللغة هي النتاج الذي يتمثله الفرد بطريقة تقبليه . وأما الكلام فعلى العكس من اللغة : إنه التصرف الإرادي والعاقل للفرد ، ويجدر بنا أن نميز في هذا التصرف بين ما يلي :

(١) التراكيب التي بواسطتها يستعمل الناطق الشفرة اللغوية ليعبر عن فكرة الشخص .

(٢) العملية الآلية النفس جسمانية **psycho-physique** التي تمكن الناطق من إخراج تلك التراكيب إلى حيز الوجود . " (٦٦) .

وهذه العملية الأخيرة هي ما رددنا جانبا كبيرا من تحقيقها إلى الإيقاع ؛ حينما تتجاوب عملية الانفعال مع التجربة الحسية الإدراكية الأولى للمبدع ، ثم تتمخض عنها تلك التراكيب التي تجسد الشفرة اللغوية المعبرة عن الكلام ، وهذا الكلام هو المنوط به تحقيق انتقال الأثر إلى التجربة الحسية الإدراكية للقارئ بعد فك عملية التشفير .

وتنهض فاعلية الإيقاعية في تحقيق آلية التواصل على هذا النحو على جذر فلسفي يعتمد مقولة (سوسير) التي تؤكد على أن الصورة السمعية ليست هي الصوت المسموع ، أو الجانب المادي البحت منه ؛ بينما هو الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا ، أو بعبارة أخرى " التصور الذي تنقله حواسنا للصوت ، وبالتالي : ف (الصورة السمعية) صورة حسية ؛ وحين نصفها بالمادية – قاصدين من وراء ذلك الجانب الحسي منها – فإنما نود مقابلتها بالطرف الثاني (للعلاقة الترابطية) أي (المفهوم) وهو عادة من طبيعة مجردة " (٦٧) .

الحقيقة التي جلت ساطعة الآن هي أن (دريدا) حينما شرع في طرح منهجه التفكيكي خاصة بعدما انتهى إلى حقيقة الأثر لم يات به من فراغ ؛ بينما هـــو نابع في الأصل من الفكر (السوسيري) الذي أكد على مقولة (الأثر النفسي) للصورة السمعية ، وأن الدوال ليست لها قرينة طبيعية في الواقـــع نظـــرا لاعتباطيتها ، والمبدأ الأخير عند (سوسير) أصبح حبل وثاق مقولة الإرجـــاء والاختلاف ، غير أن (دريدا) لم يكن ليخاطر بالارتداد إلى الجذر الســـمعي للصوت الدال ومفجر الأثر الأول – عند سوسير – إزاء التناول التفكيكي ، ربما خوفا من انزلاق أو تردي إلى (المركزية) التي كانت محور التحليـــل في البنيوية المأسوف على ما ذهبت إليـــه في ارتبـــاط الـــدوال بالمـــدلولات ، والانصراف كلية إلى البنية ذات المحور أو المركز وهو ما من شـــأنه إغـــلاق النص ، أما في التفكيكية فإن المركز – بالرغم من رفضها أيـــة مركزيـــة – أصبح هو الأنا ، أنا الفرد أو الذات التي تسبح في أفلاكها بنية النص ، ولأن هذه الأنا تنقسم إلى الشعور واللاشعور فإننا بذلك نصبح إزاء نسق جديد من (المركزية) يعتمد القوى المدمرة للاوعي بحثا دائما عن مركز جديد فتتـــألق بذلك فعالية الحضور والغياب على قدم المساواة (٦٨) .

أما إذا ما تأكد لدينا ما طرحه (سوسير) من أن الصورة الســـمعية صـــورة حسية بما تبعثه من (أثر نفسي) فإن نظرية الإيقاعية لن تكون بديلا بأية حال من الأحوال عن القراءة التفكيكية ولكنها سوف تغدو بوصلة الملاح التي عثر

عليها بعد هدوء العاصفة ، إن القارئ سوف يدخل النص وفي معيته إعمال تجربته اللغوية الوجدانية الخاصة مع الأثر إزاء القراءة ، فيتحول إلى مبدع آخر يعتمد اليقظة الإبداعية التي تتكئ على الصفاء الذهني وتعتمد جانبا كبيرا من اللاشعور الذي يفجر الدلالة المصاحبة **Connotation** ، وهذه الدلالة المصاحبة فضلا عن كونها نتاجا ظواهريا إلا أنها مازالت تسبح في خضم هائل من طاقة المعاودة ، وهذه المعاودة هي التي سمح بها ذلك القدر من عدم الحسم ، ويقر الواقع الملموس للمنحى التطبيقي بأنه يكفي التفكيكية أن دعت إلى ذلك القدر من القراءات المتعددة لنصوص مختلفة وفق اتجاه أفقي ، أما أن يتحقق القدر ذاته وفق اتجاه رأسي فذلك ما يتنافى إلى حد كبير مع الواقع الفعلي الذي يشهد إحجام القارئ النموذج أو الناقد عن نص فض بكارته قبله ناقد آخر ، ثم إنه مادام الأثر يرتع قبل وأثناء وبعد الكتابة فإنه يبقى أثرا اتساقيا وليس اختلافيا إذا ما عدنا إلى الحقيقة (السوسيرية) وهي أنه ليس لنا من الصورة السمعية سوى الأثر النفسي ، صحيح أن ذلك الأثر سوف يختلف وقعه في نفوس متعددة غير أنه حينما يتحول إلى أثر عام يشمل الحس والإدراك والانفعال فإنه لا يتم نقله إلا من خلال صورته المادية ، وهذه ما لم تكن على معياريتها الانفعالية ثم الإيقاعية فإن الأثر سوف يتهشم على أعتاب الشفرات الناقلة ، والشعراء في طرح شباكهم لصيد اللحم الطري كثيرا ما تخرج هذه الشباك حاملة لؤلؤا ومرجانا وأشياء أخرى.

هذا إذا ما كانت الكتابة كما تقول (التفكيكية) بادرة قول ، وأن تكـون من أجل الأثر وفي غياب القصدية فإنه بالطبع سوف تسري في قناة الاتصال، ولما كانت قناة الاتصال هذه لا تقوم إلا على شفرات متفق عليهـا بشـكل منقوص بين المبدع والمتلقي ، وهذا النقص هو الذي سوف يسـمح بـذلك القدر من التجاوز الذي لن ندركه حال غياب القدر المتواضع عليه أو قـل الموقّع ، فإنه لا مفر إذن من المعاودة ، فهذه المعاودة هي حصن الأثر الحصين . وطاقة المعاودة في الأصل خاصة (شعرية) ومبدأ بنيـوي في المقـام الأول ، تتكئ على أن بنية الشعر تتآلف من عناصر دالة مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات على خلاف ما يقع في البنية العادية (٦٩) ، وهذه العلاقات هي التي تحقق طبيعة اللغة الدالة حسبما اتسقت مع أي من صـنوف الإبـداع ، ويضاف بذلك إلى الأثر النفسي للصورة السمعية على اعتبارها صورة حسية عند (سوسير) ومن بعده (دريدا) ، والدلالة المصاحبة عند (ريفـاتير) ؛ طاقة جديدة لقراءة الشعر، تلك هي طاقة المعاودة ، التي تلح دائما وأبدا على استغلال طاقات متجددة لكل عملية قراءة على حدة ، فتوصـل بشـكل أو بآخر للاختلاف ، وتتسق مع مقولة (دريدا) بالإرجاء أيضا ، بمعنى إرجـاء المعنى الذي لا يقع على حسم أبدا ، ولكنها هنا لا ترد إلى اعتباطية اللغة بقدر ما ترد إلى تلك الطاقة الكامنة في طبيعة الشعرية ، واتكائها على نظام علائقي يسمح بتفجير هذه الطاقة التي تنتمي إلى مفجرات لا حدود لهـا ، مـردودة

بشكل كبير منها إلى الإيقاع ، ولأن ذلك الإيقاع هو الذي يقود قطيع الأثر في تفجيره الأول ؛ فإنه منوط به حمل الرسالة وتوصيلها من سبيل مشـــروع– شروع الضوء في وضح النهار – إلى القارئ ، وعندها يدخل القارئ في لب الكفاءة الإيقاعية ويصبح عنصرا فعالا لتوصيل تيار الأثر فتغلـــق الــدائرة وتحصل الطاقة الفاعلة .

الإيقاعية بين مداخلات النقد الجديدة

(الإيقاعية) إذن نظرية تتكئ على تفجرها من خصوصية الحقـــل المعـــرفي الناشئة عنه ، وتتجاوز التفكيكية بقدر من الهيمنة المشروعة على الأثر وتصبح أكثر مصداقية في تجليه ، ثم هي مع الشعرية تقوم على اعتماد الـــنص الأدبي على درجة عالية من الموقعية والسياقية ، والأولى تعنى بالصيغ النمطية ؛ بينما تعنى الثانية بوضعية اللغة المنحرفة التي تتسق في جهاز علائقي يحتم عضـــوية علاقاته ، وتحتفل بالطاقة التعبيرية القوية للشعر على وجه الخصوص (٧٠) ، وتشتمل هذه العضوية على أشكال متعددة من الإيقاعيـــة تكـــاد تشـــكل خصوصية الأنواع الأدبية ، بمعنى أن لكل نوع إيقاعيته ، فإذا كانت الشعرية قد استطاعت عبر النوعية أن تجد لها كيانا شـــعريا في القصـــة القصـــيرة والرواية والمسرحية ؛ انتصارا لطاقة النص التعبيرية المستمدة من العناصر الفنية

للشعر ؛ فإن الإيقاعية تصبح هي الخصوصية الباقية لتمييز الأنواع الأدبية ، ومن ثم فهي تختلف عن الشعرية باحتوائها القدرات الانفعالية للمبدع ؛ ثم مدى انسجامها من عدمه مع سياق الموقف الذي يختلف بالضرورة من نوع أدبي لآخر ، ومن ناحية أخرى ، تعنى بتفجير النص في القارئ على نحو ما من الأنماط الإيقاعية التي تحتفي بطاقة المعاودة ، والكيفية التي يتم بها تأويل الأثر .

وإذا كانت الأسلوبية قد جاءت محتفية بالمبدع ، وجاءت البنيوية محتفية بالنص ، واحتفت التفكيكية بالقارئ ؛ فإن الإيقاعية تجمع في احتفائها الأضلاع الثلاثة لمثلث الإبداع ، فهي تضع في اعتبارها (التيمة) الناشئ عنها الانفعال ، ثم خصوصية كل مبدع في تشكيل رؤية العالم ، واحتواء هذه التيمة أو تشكيل (موتيفاتها) ، ومع النص تأتي رحلة القراءة الإبداعية التي تنكشف عنها كل صنوف الإيقاع ، واضعة في اعتبارها عناية البلاغة الجديدة بالنص كوحدة متصلة تتكئ على خصوصية النسق ، ثم ما يفضي إليه الأمر لدى القارئ الذي يسبح في بحر النص بمهارة مطلقة تحدوها معيارية الرؤية ، وتوخي مصداقية الأثر ؛ برد العلية إلى الدال والمدلول معا ، ودون انتقاص للدال اتكاء على اعتباطيته ؛ فقط لأن هذا الدال لا يعمل منفردا أبدا ، بل يحدوه نمط إيقاعي خاص هو المنوط به حمل الدلالة المتفجرة على نحو أيضا يعوّم هذا الدال على مدلوله ؛ دون إجحاف بحق هذا الدال في تفعيل الدلالة . وهكذا يستشري الظن والمعاندة والمكابرة كوجه فردي ، وتعلو تجربة الذات

والحواس على ما هي عليه في الظواهرية ، وكل هذه مبادئ منهجية في القراءة التأويلية للنصوص .

إننا الآن نوشك أن نوغل في معية النص ، طارحين أعباء ما قبل مؤقتا ، ريثما نتحصل هويتنا ، ثم نترك له وحده رتق نعال مشاعرنا ، تواصلا مـع إيقـاع الانفعال الأول أو براءة الطرح وبراءة الكلمة ، راصدين وفق منحى يقظتنـا الإبداعية تلك الظواهر التي تحمل عرش الإيقاعية ، ولنا أن نتمثل فعالية جل ظواهر الشعرية من حيث كثافة الدلالة ، واكتناز العبارة ، وانتقـاء اللغـة الموحية المتفجرة ، وتقنيات التخيـل الناهضة على نقل الحالة ، وعلى الجملـة جل مستويات الانحراف في وسائل التعبير ، على اعتبارها ظواهر إيقاعيـة في المقام الأول .

إن الإيقاعية تحتم طرح مستوى أول يتمثل تيمة (٧١) النص التي ارتكز عليها الأثر ، وتحتم أيضا ضرورة المجادلة بين هذه التيمة وموتيفاتها (٧٢) التي نهضت عليها ، بما يشكل نظاما عاما يوشك أن يقع على النسق ؛ ذلك الذي ينطوي على استقلال ذاتي ويتجلى كلا موحدا ، وتقترن كليته بآنية علاقاته الـتي لا قيمة للأجزاء خارجها (٧٣) ، غير أن هذا النسق يختلف عن مثيله في البنيوية حال إقرارها بالذات المزاحة عن المركز ، في الوقت الذي تحافظ فيه الإيقاعية – شأن البنيوية – على أنظمة الشفرات (٧٤) ، لأن مبدأ إزاحة الذات عـن المركز في البنيوية قد أبطلته التفكيكية فيما بعد بتعويم المدلول ؛ تأكيدا لفعالية

الذات القارئة التي هي منوط بها وحدها الكشف عن جماليات هذا النسق بما تتناهى إليه المدلولات في معيتها هي وحسب ، ليغدو تشكيل النسق بمشروعية شفرات التواصل حلقة متصلة بين المرسل والمستقبل ، وما لم يكن المستقبل على دراية بتأويل شفرة الاتصال فلن تحصّل الرسالة نتائجها ، كيف إذن نتمثل رسالة شفرية لا تدخل ذات القارئ في تبيان نسقها إذا ما أدركنا أن هذا النسق هو إيقاعية النص الكامنة فيها جمالياته المحسوسة ، وعلينا أن نجاهد في تلمسها عيانا ظاهرا ، على الرغم من كون الجمال معيارا نفسيا في المقام الأول ، بيد أن النص الأدبي قد جعل من فلسفته ذلك الطموح الجامح لما أصبح غاية نبيلة لعلم الجمال .

إنه إذا كانت غاية البنيوية تحقيق النسق من خلال الكشف عن علاقات تشفير النص ؛ فإن للإيقاعية الغاية نفسها ، غير أن الوسيلة التي اعتمدتها البنيوية تعزل فاعلية الذات خوفا من سلطوية مركزها ، أو إعمالا لعلمية النقد الصارمة ؛ حتى وقعت على الجفوة والجمود ، ولأن النقد الأدبي هو في الأصل مزاوجة بين علمية النقد وذاتية الأدب ؛ فإن البنيوية بذلك قد تمثلت نصف الكرة حتى كانت خالية من جماليات التناول إلى أن اكتمل النصف الثاني بطرح التفكيكية مبدأ تفعيل الذات القارئة ، وهو المبدأ ذاته الذي تحافظ عليه الإيقاعية ، وإذا كانت التفكيكية هي الأخرى تخشى سلطة مركزية الأنا ؛ فإنها عادت وأقرتها بإعمال الشعور واللاشعور معا في آلية القراءة ، الأمر

الذي لا يتعارض هو الآخر مع تقنية الإيقاعية نحـو تفعيـل النسـق ، لأن اللاشعور سوف يقودنا إلى جماليات لم تكن بالفيها دون ولوجنا في النص ، وولوج النص فينا ، أما اليقظة الإبداعية فهي التي سوف تمزج هذه المشاعر بوشيجة اتصال مادي ملموس يجلي فعالية الشفرة بمتعة إبداعية أيضا لا تقل إبداعا عن عملية التأويل الدلالي ما لم تكن هي في الأصل مبعثها .

النسق إذن خاصة جوهرية محسوسة وملموسة في الوقت ذاته ، وترتبط بالإيقاع حال الكشف عن ذلك النظام المهيمن على الرسالة ، ولا نتجاوز حينما يقارب الظن اليقين بأن ذلك النسق هو تجليات الإيقاع التي يمكن أن تفصح عنها أنظمة النص .

ويغدو تصور النسق أكثر اتساعا من الأسلوب إذا ما أصبح خاصة مفردة للنصوص ، لأننا في الأسلوبية نبحث في مادية التشكيل وعلاقتها بالمبدع ؛ كشفا عن خصائص أسلوب بعينه ، بينما النسق هو نتاج تفعيل هذه المادية في علاقتها بالمنشئ والقارئ معا ومن خلال النص في آن واحد ، وتنهض مظاهر هذا النسق على عناصر يصعب حصرها ، غير أنها جميعا يمكن أن تقع تحت لواء الإيقاعية ، وتصبح نتاجا طبيعيا لكل نص على حدة، وفي منحى القراءة الإبداعية قد تختلف دواعيها من قارئ إلى آخر ، إلا أنها تظل من أقوى التكئات التي تحتفي بذلك القدر المشترك الأعظم بين القراءات جميعا ؛ نظرا لاتكائها على عناصر مادية ملموسة تزخر بها القراءة الإيقاعية .

المنهج الإجرائي للقراءة الإيقاعية

قبل أن نخوض في القراءة الإيقاعية يجدر بنا أن نتوخى أصول هذه القــراءة ، وذلك على اعتبارها مسـوغات تحكم آلية المنهج والتطبيق ، ولا تنفصل ألبتـه عن الأصول النظرية ؛ بل تنبثق منها وتحقق مشروعيتها وفق ما يلي:-

أولا:- اعتماد بعض ما آل إليه الأمر في التفكيكية من أصول تمثلت في توثيق تفعيل الدلالة المصاحبة للقارئ ، واللامركزية ، والقراءة المزدوجة للنصوص ، وفك الدوال عن المدلولات ، ثم التأكيد على فعالية الأثر في حضوره المســبق والمصاحب والباقي إزاء النص ؛ ما لم يكن للإيقاعية تأويل آخر ، أو يتعارض ذلك معها .

ثانيا :- يبدأ التحول في هدم بعض فرضيات التفكيك حفاظا على فرضــية أجل تجلت في عدم تهشم الأثر ، وتأكيدا على تفعيل الذات العربية القارئــة احتراما لخصوصية لغتها ، وبعثا لإجراءات منهجية جديدة تلتقي بعض أصولها مع التفكيك وتحيلها الإيقاعية إلى أدوات تقنية في التطبيــق ؛ شــأن اعتبــار الكتابة نقطة التفجر الأولى دون سبق للفكرة ، وهذا ما يستحضــر المبــدع بالضرورة حضورا تقنيا، ويحقق الإفادة بأكبر قدر ممكن من مصداقية الطرح ، وذلك بعد تفعيل الوجود المادي للنص – الشاهد الوحيد على الأثر – مــن

خلال قارئ يعتمد فعالية هذا الشاهد من عـــدمها دون ابتغـــاء للحســـم ، فالإيقاعية في إحدى تجلياتها ظاهرة تجريبية إدراكية تســاعد القــارئ علـــى استجلاء معينه الكشفية والمعرفية إزاء الدلالة التي لا تقر ولا تهدأ إلا علـــى إحدى جزره المترامية في بحر الذات .

ثالثا:– تنبني القراءة الإيقاعية على مستويات ثلاثة : المســتوى التــركيبي ، والمستوى التخييلي ، والمستوى الصوتي ، وذلك ابتغاء مرضاة المستوى الدلالي ، وهذا فرق جديد بين الإيقاعية والأسلوبية ، لأن ذلك المستوى هنـــا غايـــة وليس وسيلة ، فضلا عن خضوع المستويات جميعا لتقنية بلاغة النص كوحدة واحدة ؛ لا لتجذره إزاء هذه المستويات بما يتنافى مع البلاغة الجديدة ؛ وبمـــا وقعت في براثنه بعض توجهات الأسلوبية .

ويقع المستوى التركيبي على تفعيل الحراك اللغوي والنحوي والصرفي ضـــمن إيقاع التركيب العام ؛ مشتملا ظواهر مثل : التكرار ، النسقية ، السيمترية ، التشاكل ، التباين ، ... إلخ، وذلك في ضوء البنية الكلية للـــنص ، بينمـــا المستوى التخييلي يعنى بإيقاع الصور الفنية، ومدى استغلال طاقة المعاودة في البحث عن أنساق هذه الصور ، وتفعيلها ، وتجليها ، ومدى اتســـاقها مـــن عدمه مع إيقاعها السابق واللاحق ، فتتجلى ظواهر إيقاعية ثنائية مثل : النور والظلام ، الحركة والسكون ، القوة والضعف ، التوتر والاسترخاء، ... إلخ ، ثم يأتي المستوى الصوتي على اعتباره قرينة تفسح مدى التأويـــل ، والتأويـــل

وحسب ، دون القطع أو الحسم ، فضلا عن قدرة هذا المستوى على تحري الأثر ، وتحقيق مصداقية اتكائه على الفرضيات الأولى لنظرية الإيقاعية ؛ تلك التي يمكن أن يتجلى منهجها – فضلا عن إجراءات المستويين السابقين – في هذا المستوى معتمدا أصلا إيقاعيا موروثا أصله (الخليل) باعتماد نظامه على النوى الثلاث : فا ، علن ، علتن ، فإيقاع الوزن في الشعر العربي يتبع من الحدوث التتابعي لاثنين من هذه النوى الثلاث (٧٥) ، غير أننا هنا لسنا بمعرض تخليق نظام جديد ؛ بل نحاول– ما أمكن – تحقيق مدى إمكانية تطويع أي مستوى إيقاعي يمكن أن يساهم في تخليق الدلالة دون معيارية محددة سوى ما تعارفنا عليه من إيقاعات نوى (الخليل) المتسقة مع الفطرة الأولى التي نهض عليها الشعر بعيدا عن التقنين، وقناعة منا أن الإيقاعات المعدة سلفا في كتابات الشعراء تخضع بقدر – قل أو كثر – لنوع من القصدية التي قد تخرج النص من براءة الإبداع ، وهذا لا يعني بالضرورة نفي هذه البراءة عن القصائد الموزونة حال إذا ما تجاوز الشاعر مرحلة الاضطراب الأولى ، واستوت أدواته، فإذا بكل قصيدة تخلق إيقاعها تخليقا ، فلا غرو إذا ما اتسق ذلك مع أوزان (الخليل) ، ثم إن الأهم من هذا وذاك أن الشعر الذي خرج على نظام الوزن لابد وأن يتمثل إيقاعا أو ظواهر إيقاعية خاصة تحكمه هو الآخر ، فالقضية إذن ليست قضية إطار ، أو التزام وعدم التزام ؛ بينما هو شأن المصداقية في تحقيق النظرية التي تشمل فعاليتها أيضا القصائد الموزونة مع

اختلاف في بعض أدوات المنهج وحسب ، لذا كان لزاما علينا أن نبحث عن إيقاع فطري عفوي فكانت قصيدة النثر . وبأي غير الإيقاع الوزني في المستوى الصوتي تمثل ظواهر موسيقى اللغة من الحرف إلى الجملة حيث: الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، النبر والتنغيم ، ... إلخ ، غير أنني هنا آثرت استخدام صورة صوتية واحدة وهي الجهر والهمس وفقا لما انتهى إليه الأمر عند (إبراهيم أنيس) في (الأصوات اللغوية) لا ما وقع عليه (سيبويه) في (الكتاب) قناعة بفعالية التقنية الحديثة في تحديد خصائص الأصوات ؛ وكل ذلك حرصا على تقنين أدوات المنهج، وإبراز طاقات جديدة في النص لم نلق لها بالا من قبل ؛ علنا نتحرى النتائج التي تؤكد ما سبق طرحه من فروض فتحقق مصداقية النظرية .

القراءة الإيقاعية نموذجا

– ١ –

النص(٢٦)

إيقاع الوزن .... إيقاع الأصوات

حزنٌ في ضوء القمر .... /٥/٥ /٥/٥ /٥//٥ .... ٩ ج ٤هـ

حزن في ضوء القمر ، جملة تحمل إيقاعا صوتيا خاصا ينتمي إلى بحر (المتدارك) ؛ على الرغم من كونها عنوانا لقصيدة نثر ، ولأن الإيقاع

العروضي بانتظامه يصبح أكثر التصاقا بعمية الحفظ والتسجيل ؛ كان الشاعر أكثر ميلا إلى تحري ذلك الإيقاع دون عفوية الطرح في القصيدة بعد ذلك ، وهذا العنوان يشمل تسعة أصوات مجهورة (ج) في مقابل أربعة مهموسة (هـ) ليغلب الجهر الهمس فيعلو صوت الإيقاع مرة أخرى بعد غلبة تكرار (فا) في المرة الأولى ، ومرة ثالثة في تجلي دلالة (حزن) النكرة حتى تصير مشمولة بانطلاقها دون حدود ، وكأنه انطلاق الصوت الجهور أو الإيقاع المرتفع ، ثم تتسع الدلالة أكثر فأكثر لاشتمال حالة الحزن الجموح إلى أن تغطي تلك المساحة على المستوى الأفقي لضوء القمر ، وعلى المستوى الرأسي تتوغل دلالة الحزن في الليل (الغائب) ، وقد تستغرق صوتيا (حزن) في (ضوء) صوريا ، فلو استغرق الحزن في الضوء لما صار حزنا، ولكنه (حزن) في (ضوء القمر) ، فتلتقي القوة مع الدعة ، والصخب مع الأمان المؤقت ، إن (حزن) النكرة في قوة إيقاعها الدلالي في مقابل (ضوء القمر) المعرف بالإضافة تشي عن طغيان هذه الحالة من الحزن حتى توشك أن تشك في أن يحتويها ضوء القمر ، وكيف لمعرفة محددة أن تستوعب حزنا ممتدا مفتوحا ؟ !

هو إذن بعد واحد من الحزن ؛ ذلك الذي يمكن أن يبدو خافتا في ضوء القمر وليس ضوء الشمس مثلا ، بينما تترامى بقية أبعـــاده في إيقـــاع خافت من الليل ، وبالرغم من كون ذلك الخفوت يستحل الدال (نور) بدلا من (ضوء) ؛ ليصاحب الأول القمر بينمـــا الثـــاني يصـــاحب الشمس ، إلا أن النبر في (ضوء) آثر قوة الرنين لشد الانتباه ولفـــت الأذن فالإحساس فالإيحاء فالدلالة ؛ على إيحاء النور الوادع والمسالم ، وسياق الموقف يحتم التوتر لا الاسترخاء .

فما لنا إذن من ذلك البعد ، وقد تجلت التيمة من مفتاح القصـــيدة / العنوان معلنة على الملأ من قوم الضاد تلك الحالة من الحزن المهيمنـــة على إيقاعية القصيدة ، ولنا أن نسبح في خضم انفعال الشاعر علّنـــا بهذه الإيقاعية نهتدي إلى تشكيل موتيفاتها بالسلب أو الإيجاب .

-٢-

أيها الربيعُ المقبلُ من عينيها /٥//٥//٥/٥/٥///٥/٥/٥/٥ ١٥ج : ٢هـ

أيها الكنارئُ المسافرُ في ضوءِ القمرْ /٥//٥//٥/٥/٥//٥///٥/٥/٥//٥ ١٣: ٥

خُذني إليها /٥/٥//٥/٥ ٥: ٢

قصيدةٌ غرام او طعنةُ خنجرْ //٥///٥/٥/٥/٥///٥/٥ ١٢: ٦

القصيدة منثورة ولعلها كذلك من نثـر إيقاعهـا ، لـذا فـإن أولى خصوصيات النسق فرضا هي أن يقع الإيقاع الصوتي على التباين أكثر منه على التشاكل ، وهذا خلاف ما يتأكد لدينا متعانقا مع الشعرية من الدفقة الشعورية الأولى التي تنهض على النداء والتنبيه معـا وتسـقط الأداة وتقع على المنادى مباشرة ؛ اكتنازا للعبارة من ناحية ، وتوطيدا للصلة بين المنادِي والمنادَى وكأنهما من جنس واحد من ناحية أخرى ، وهذا التوحيد هو ما يتكئ على سيمترية (٧٧) العنوان ؛ تلك الـتي وقعت على (حزن) و (ضوء القمر) ، فإذا بالربيع الذي هو مـن جنس الشاعر يقع على كونه الصديق الحميم والمغيث ، غير أنه حينما يأتي (من عينيها) يقع عليه التخصيص، وكأنه هو في مقابل (حزن) بينما (من عينيها) تقابل (ضوء القمر) ، والأمر ذاته ما يقع علـى التكرار مع جملة (أيها الكناريْ المسافر في ضوء القمر) ، و(الكناري) بألوانه الجميلة التي قد تبدو خافتة ينسجم به إيقاع الصورة مع ضوء القمر ، إنها صورة بصرية غير أن ضعف الطائر وكونه مسافرا واصـل بين حالة (حزن) الأولى وأصبح (ضوء القمر) هو حالة الثبات بينما

تحركت الصورة من الحزن الساكن إلى (الكناري) المسافر كشفا لإحدى حالات تجليات الحزن ، ويصير هاهنا (الربيع المقبل) إرهاصة الحزن والفرح معا التي تقع على أرجائها كل الاحتمالات، لندخل حضرة النص من باب موارب وإن كانت تحدوه نبرة الشجن التي مازال يثيرها العنوان .

المدخل إذن يحمل قدرا من القلق ، ويبعث على الشك والتوتر في الإيقاع الدلالي لجملة (أيها الربيع المقبل من عينيها) ، إن الربيع / العون / الخل / الشاهد مقبل ، لكن دونما ندري ، قد ندركه الأمل ؛ ربما ، وقد ندركه الخلاص والأمان ؛ ربما ، غير أنه حينما يتبع بجملة من عينيها فإن ثمة شجنا يصاحبنا ، ذلك أن عين (النكرة) يتبعها ضمير الغياب ؛ تبعث على استحواذ المشاعر وإحالتها إلى الغائب ، وكل غائب مجهول ، وكل مجهول غامض ، وفي كل غامض مبعث للحيرة والقلق ، وهذا هو خيط موتيفة التوتر الذي يثيره مدخل النص كعزف أول على تيمة الحزن .

ثم تأتي جملة (أيها الكناري المسافر في ضوء القمر) ممثلة الحركة الأولى لإيقاع الصورة المتماثلة مع إيقاع العنوان ، ومن التوتر الساكن إلى

الحركة في إيقاع الصورة يدخل فعل الأمر (خذ) قاطعا مانعا ومثبطا ذلك الإيقاع الخافت قبل أن يعظم حراكه في وقع يشبه الحسم (خذني إليها) ، ولكنه حسم مرجأ لمعاودة حضور الغياب مرة أخرى بالإحالة إلى الضمير ، ولأننا لم نبرح بعد غيبوبة الغياب الواقع (من عينيها) فإن ثمة معاودة إلى التوتر مرة أخرى ، لنعود بعدها ونسترخي مع (قصيدة غرام) .

إن ضالتنا الغائبة توشك أن تتجلى هاءً في (إليها) ، والحالة هي حالة عشق متيم ، فيتبخر دخان الغياب ، ويتجسد رماد الحضور كائنا مرئيا ، وتفضي قطارات النبض المتلاحق إلى محطة الوداعة والأمان ، وتتواصل (قصيدة) النكرة – قبل الإضافة – مع تنكير (حزن) ثم (ضوء) حتى إذا ما وقعت الإضافة بغرام كأننا وقعنا في حبالة القمر ، فيتواصل إيقاع الدلالة على سمت التكوين الشفري للتراكيب ، وتتواصل الرحلة بين التوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون ، بل وبين الضعف والقوة ؛ ذلك حينما يقع الأول على (قصيدة غرام) ، بينما الثاني ينهض ماردا من غفوته في (أو طعنة خنجر) ، فنقعي إزاء القوة والحركة والانحسار في براثن التوتر مرة أخرى ، بل قل موجة

أخرى من أمواج الإيقاع المتلاحقة ، من الاسترخاء والضعف في (قصيدة غرام) ، إلى التوتر والحركة والقوة في (طعنة خنجر) ؛ تأكيدا على تفجر النسق من خلال تيمة الحزن إلى الأضداد المتلاحقة ، وكأنها ضربات الفئوس على الرأس ؛ بل على القلب ، فيتجاوب الأثر الإيقاعي مع الأثر الانفعالي مع ما انتهت إليه وقائع الدفقة الشعورية الأولى ؛ إعمالا لموتيفة التوتر /الاسترخاء في شكل متسق يشي عن سيمترية في التشكيل وتماثل بين الوحدات الدلالية .

أما الإيقاع الصوتي فإنه يتجلى بمجمل النوى الثلاث (فا ، علن ، علتن) ، ويتشكل متكئا على النواة فا (/٥) التي تكررت ثماني عشرة مرة ، وهو تقريبا ما يتعدى مجموع النواتين الأخريين (٨ //٥) ، (٣ ///٥) ، وظهر الإيقاع (////٥) ، والظاهرة اللافتة أن النواة (فا) لم يأت تكرارها منفردة سوى مرتين ؛ بينما وقعت في أربعة أشكال ثنائية (/٥، /٥) ، وشكلين ثلاثيين (/٥ ، /٥ ، /٥) ، ولن تجد انتظاما صوتيا غير ما وقع بين نصفي الجملتين الأولى والثانية ، وكأنها شرارة الانطلاق حتى تفجرت المشاعر منها معلنة عن التوتر الكائن في التباين الإيقاعي الصوتي – اتساقا مع الإيقاع الدلالي – بين

النوى الثلاث ، فطغت الحركة في تعدد النواة (فا) اتساقا مع حركة إيقاع الصورة وتأكيدا على إيجابية التوتر الناهض عليها ، ثم معــاودة الاسترخاء بين الحين والحين على (علن) من ناحية و(علـــتن) مــن ناحية أخرى حتى أنه لم يخل سطر واحد منها ، أما الإيقــاع (////٥) ومثله ما زادت متحركاته عن ذلك فهو ما سوف يتجلى بشــكل أو بآخر متسقا مع ذلك المنحى النثري السردي ، أو معطيا تكأة دلاليــة هي أشد ميلا إلى الإمعان في الرضوخ القدري ، أو للاسترخاء التأملي ، والاحتمال الأخير هو ما اشتمل مصاحبة الإيقــاع (////٥) لتلك الحالة الاختيارية بين (قصيدة غرام) و(طعنة خنجر).

وتواصلا مع الإيقاع الصوتيّ أيضا فإن هذه الدفقة الشعورية اتســقت فيها الأصوات بين الجهر والهمس مع الدلالة ، ففي الجملــة الأولى : غلب الجهر بشكل طاغ حتى كانت النسبة (١٥ ج : ٣ هـــ) في مواءمة مع انفجار الصيحة الأولى واتساقا مع قوة اللفــت في النــداء وحال الاستغاثة الذي ركن إليه الشاعر تأكيدا على حدة التــوتر ، إن ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة في مدخل القصيدة أعطى للنداء قيمته الصوتية التي نزعتنا من قعدة الشك الدلالي إلى النهوض علــى تلــك

الحالة شبه المحسومة بالتوتر بمجرد تفجير النداء ، وإذا بالجملة الثانية تؤكد علاقة ذلك التشاكل على المستوي الدلالي والمستوى الإيقاعي بالمستوى الصوتي فنجد النسبة ذاتها بين الجهر والهمس (١٣ ج : ٥ هـ) ، ثم يتواصل ارتفاع الجهر مع الجملة الثالثة تأكيدا على استمرار الحالة ، وإعلاء من أمر الأمر (خذ) بما لا يتعارض مع الحسم حتى نصل إلى نهاية الدفقة بالاحتدام بين التوتر والاسترخاء فنكتشف أحقية ارتفاع نسبة الهمس بالقدر الذي يجلي حضور الاسترخاء وفي الوقت الذي لما يزل فيه غلبة الجهر مطلقة تحقيقا لاتزان الدفقة الانفعالية من القوة المطلقة إلى الخفوت النسبي الذي بدأ يتسلل فيه الهمس معانقا التجلي من نسبة (الخمس) في الجملة الأولى إلى (النصف) في الجملة الأخيرة ، تلك التي وقعت فيها أداة العطف بين متناقضين هما (قصيدة غرام) الوادعة الساكنة ؛ و(طعنة خنجر) الثائرة المتحركة ، غير أن الثورة مازالت لها الغلبة على الوداعة (١٢ ج : ٦ هـ) ، ليتفجر الإيقاع من كل حدب وصوب مؤكدا تلك القدرة على تفجير الدلالة ، هذه الدلالة التي لم تكن أبدا على براءتها دون ذلك الحضور الذهني لقراءة إبداعية يتواصل فيها الذاتي مع الموضوعي ، وتتفاعل معها

أطراف العملية الإبداعية الثلاثة : المبدع بانفعاله ، والنص بإيقاعـــه ، والقارئ بذاته ؛ دون مركزية للأنا إلا بجمعها بين الشعور واللاشعور ، فيفضي الأول إلى الثاني أو الثاني إلى الأول ، على حد ســـواء ، غايـــة الأمر هو إعمال مستويات الإيقاعية باعتبارها عناصر شـــاهدة علـــى تجليات الدلالة وتجسيد حالة الانفعال التي انبثق منها الإبداع الأول .

-٢-

فأنا متشرّدٌ وجريحْ   ///٥ ///٥ //٥ ///٥٥   ٩ج : ٥هـ

أحبُّ المطرَ وأنينَ الأمواجِ البعيدةِ//٥/٥/////٥/٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥ ١٨ج:٢ هـ

من أعماقِ النومِ أستيقظُ   /٥/٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥   ١٠ج:٤ هـ

لأفكـــرَ بركبـــةِ امـــرأةٍ شـــهيّةٍ رأيتهـــا ذاتَ يـــومْ
///٥///٥/٥///٥//٥//٥//٥//٥/٥//٥/٥   ١٨ج:١١هـ

لأعاقرَ الخمرَ وأقرضَ الشعرَ   ///٥//٥/٥///٥//٥/٥/٥/   ١٢ج:٤ هـ

ومن الوهلة الأولى يبدو أن الإيقاع قد دخل طورا موصـــولا ليعـــاود الاسترخاء مرة أخرى ، ويتكئ على النواة (///٥) التي لا تركن إلى الساكن إلا بعد ثلاثة متحركات ؛ لتفسح قدرا أكبر من الاســـترخاء

على المستوى الصوتي لإيقاع الوزن ، أما إيقاع الأصوات بين الجهر والهمس فلما يزل الجهر طاغيا حيث تدخل الفاء للترتيب والتعقيب على ما وقع على النقيض بين قصيدة غرام ، وطعنة خنجر ، ثم على ضمير المتكلم (فأنا) فيرجأ تعاقب الحدث حتى يفصل بالقطع فيما لا يفصل فيه بينما الأمر واقع على أية حال ، إذ إن هذا المتكلم حينما يفعل ذلك الحدث لا يستدعي زمنا محددا إنما يأتي بصيغة المشتق باسم الفاعل ، وهذا المشتق لا يدخل مجال الدلالة بذاته فهو ليس مشردا ؛ إنما هو (متشرد) لتحيلنا التاء هذه إلى المضارعة فيتسع الحدث أفقيا فضلا عن الإمعان بها في الاسترخاء ، ثم تأتي صيغة المبالغة (وجريح) معطوفة على الزمن الآني والمستقبل لتنهض بلاغيا بالحالة ، ويصبح التشرد أمرا شبه اختياري بينما يبقى الجرح فعلا إجباريا يتسق مع مرارة الواقع الحاضر للحالة في سكون المستكين ، لتحمل طاقة المعاودة الربط بين ما قبل لتبرير حالة الحمل على الأضداد ؛ و ما بعد حسبما تفضي حالة التشرد .

إن واقع إيقاع الحالة الشعرية صار واقعا سرديا ، والسرد يستوجب الاسترخاء ، غير أنه يتناسب عكسيا مع درجة الشعرية ، فيسعى دائما

إلى بلوغها من سبيل آخر ؛ وغالبا ما يكون ذلك السبيل هو المفارقة أو السخرية ؛ فيلجأ الانفعال إلى المنطق الشعري ، فكأن كل متشرد وجريح نتيجة حالة ضياع بين الضدين ، أو بين اختيارين ، وكأن كل متشرد وجريح يحب المطر وأنين الأمواج البعيدة ، وحب المطر ملمح طفولي عبثي برئ ، والمطر خير / وجود / عطاء ، وجملة (أحب المطر) تقريرية مباشرة تقع في دائرة السرد المتواصل مع الجملة السابقة ، غير أنها تفضي إلى تعميق دلالة التشرد والجرح ، فتسق مع التشرد بالفطرة والبدائية والبراءة ، وتتجاوب مع الجرح بملمح رومانسي يجلي المفارقة بين البراءة وحب الخير والإنسانية في جبلتها الأولى ؛ والجرح بقسوته ودمويته ، ليتسق التشرد وحب المطر مع الفعل الاختياري ؛ والجرح في المقابل كفعل إجباري ؛ اتساقا دلاليا مجردا ، يتجاوب مرة أخرى مع الإيقاع الدلالي الصوتي .

وبمجرد دخول جملة (أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة) يتغير الإيقاع إلى حد كبير خارجا من عباءة الاسترخاء على النواة (///٥) إلى مضمار التوتر في الاتكاء على النواة (/٥) فتزداد سرعة الحركة ويرتفع وقع الإيقاع ، وكأنك تستمع بالفعل إلى هذا الأنين من

الأمواج البعيدة الهادرة ، وتظهر نــواة مجازيــة جديــدة (//////٥)، نسترخي عليها حال احتدام الحركة الهادرة علنا ندرك سلبية الحالة إذا ما تيقنا مصاحبة الحزن والحسرة إزاء كل نواة تتعدى أربعة متحركات – كما سيأتي بعد – ولنا أن نتوقع الكيفية التي ستكون عليها نســبة الجهر إلى الهمس ، فعلا ١٨ :٣ ، إن الإيقاع يخلق الدلالــة تخليقــا ، وعندها يرقى السرد إلى درجة أعلى من الشــعرية بمجــرد دخــول الاستعارة ، وتتجاوب حركة (أنين) مع (متشرد) مع (المطر) مع (الأمواج البعيدة) في مقابل (جريح) الساكنة ، إن الحركة في الأفعال الاختيارية كلها تواجه السكون في الفعل الإجباري الوحيــد ، أيهمــا كان السبب ؟ وأيهما كان النتيجة ؟ ذلك ما يــدعنا – حــتى الآن – على الأعراف مع (موتيفة) أخرى من تنويعات (تيمة) الحزن تتوكأ على التوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون أيضا ، وإذا كنا ما زلنــا مع حركة أنين الأمواج البعيدة الصوتية تحت مظلة الاسترخاء السردي ؛ فإننا نعاود التوتر مرة أخرى بحركة جديدة ولكنها هذه المرة حركــة مادية يتغلب فيها أيضا الجهر على الهمس ، وتبقى كذلك حدة الإيقاع الوثاب متكئة بنسـبة أكبر على النواة الصاخبة (/٥) ، لتتسق حركة

الإيقاع مع حركة الحدث مع حركة الدلالة ، وكأن كل ذلك الاسترخاء السردي كان نوما رومانسيا استتبع بالضرورة تلك الحركة المتوترة القوية ، لتقابل (من أعماق النوم) أو حالة السكون الوديع ؛ تلك الحركة الإيقاعية التي يتسق فيها الصوت مع دلالة الزمن (أستيقظ /ه/ه/ه) في خطى وئيدة متزنة ، ودخول الهمزة والسين والتاء على هذا الزمن تسمح بقدر من الروية في فاعليته .

إنني لا أنهض من غفوتي لأرقص أو لأجري ؛ وإنما لأفكر ، وذلك ما يستوجب الاسترخاء مرة أخرى ، فالتفكير تأمل ، والتأمل استرخاء ، والاسترخاء يخفت فيه الإيقاع تماما ، وهو كفعل ذهني داخلي ينتقل بالدلالة إلى موقع الضد بعد ما كان الأمر قد سبق واستقر على تلك الرؤية الكونية الخارجية في التشرد والمطر والأمواج البعيدة ، ويأتي التعانق بين الضدين بمجرد دخول اللام ليصير ما بعد علة لما قبل ، ويصبح الهدوء المستريب علة لتلك الحركة المتوترة ، وينهض ذلك الهدوء من واقع التشكيل الإيقاعي (حجة الانفعال) على السواتين (///ه) ، و (//ه) بسمت يغلب على التشكيل الذي طال فيه السطر الشعري حتى اشتمل النوى جميعا ، ليسمح بقدر من إيقاع (

/ه) أيضا وكأنه إيقاع وهمي ، أو مثل ما يتسق مع تفعيل (الرؤيا) ، أو ما يطلق عليه بلغة السينما الاسترجاع (فلاش باك) ، إن الإيقاع السردي يعانق بين الشعر والسينما بمجرد دخول ذلك المشهد المستقطع من لاوعي الشاعر – أو هكذا يوهمنا النص– لينصب التفكير على ركبة امرأة شهية ، فإذا ما استقر التفكير على إيقاع خافت فإن حركة الركبة تستدعي قدرا من حراك الإيقاع داخل مشهد الرحلة في أعماق الذات ، فتأتي مشروعية فعالية النواة (/ه) بتكرارها مرتين وكأنها حركة الركبة ، ولأن هذه الركبة لامرأة شهية ؛ فإن ثمة عشقا ماديا جماليا يتسق في ماديته مع التشرد وفي جماليته مع المطر ، ويأتي (رأيتها) تنشيطا لحالة الفكر والتأمل بالخروج من الداخل إلى الخارج بإعمال الصورة البصرية ، لأننا لم نكد نبرح الاستيقاظ من النوم حتى دخلنا في حالة نوم أخرى ، ولأن النسق يتكئ على الحضور والغياب ، والتوتر والاسترخاء ، والحركة والسكون ، فإن التواصل لما يزل مستمرا بين أعماق النوم (سكون) ، و أستيقظ (حركة) ، لأفكر (سكون) ، رأيتها (حركة) ، وهكذا حتى يركن السياق على (ذات يوم) بعد كل ذلك الحضور فيصطاد النص مشاعرنا ويلقيها في شباك

الغيب مرة أخرى ، وكنا قد التقينا معه أول مرة مع جملة (من عينها) ، فنخرج من رحلة التفكر والتأمل بعد سباحتها في الذات اللاشعورية إلى الوقوع في سلال الماضي النكرة ، وتلك مرتبة أعلى من الغياب ، وعندها يأخذنا النص بعلة أخرى بلام إلى أخرى جعلت من التعليل على المستوى اللغوي حجة وبرهانا على المستوى الدلالي حيث تأتي مشروعية معاقرة الخمر وقرض الشعر ، إننا نتدرج بالانفصال إلى الدخول في غيب أعلى ولكنه هذه المرة غيب قصدي تتوازن فيه معاقرة الخمر مع قرض الشعر ، ولأن هذا الفعل القصدي أمر حتمي فإن الدلالة تدخل في صراعها مع الإيقاع لتوازن النوى الثلاث في السطر الشعري على تكرار (///٥ ، //٥ ، /٥) مرتين لكل منها ، غير أن الصراع يبلغ ذروته بارتفاع نسبة الجهر إلى الهمس (١٣ : ٤) ، وهذا ما يفضي إلى إجلاء تلك الحالة من التخبط والعشوائية للحدث وكأنه أمر جنوني ، فيكتمل المشهد الدرامي ، ونخرج من الاسترخاء المستكين الضارب في أعماق الغيب إلى القلق والتوتر الحادث الكائن في معية الحضور ، في موتيفة أخرى تتواصل مع سابقتها بالتماثل والتكرار لا التنوع والاختلاف على تيمة الحزن ، غير أننا مازلنا على تفعيلنا

المتصاعد للصراع الدلالي الذي يلقينا في أحضان موجة أخرى لاحقة:—

ـ٤ـ

قل لحبيبتي ليلى /ه///ه//ه/ه/ه ٩ ج : ٢هـ

ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين /ه/ه//ه/ه/ه//ه///ه/ه//ه/ه//هه ١٧ج: ٦هـ

إنني مريضٌ ومشتاقٌ إليها /ه//ه//ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه ١٢ ج: ٤هـ

إنني ألمحُ آثارَ أقدامٍ على قلبي/ه//ه/ه///ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه ١٦ج: ٤هـ

إننا نضرب بعصانا الإيقاع تنبجس من النص عيون الدلالات ، فهاهو إيقاع التكرار يتجلى مع فعل الأمر الثاني وما يزال الخيط مشدودا على خطاب الربيع والكناري منذ أن دلفنا إلى النص ، وهانحن نتوغل دون أن نفقد بوصلة البداية ، ومع تلاحق الأضداد وانتظام النسق يأتي فعل الأمر الثاني (قل) على شاكلة الأول (خذ) معليا لواء الحركة بعد السكون والتوتر بعد الاسترخاء ، والقوة بعد الضعف ، إنه الأمر الذي يتكئ على صوتين مجهورين بينما اعتمد الأول على صوت مهموس وآخر مجهور ؛ فقط لأنه يحمل دلالة التوسل ، إن قل الدالة على الطلب تختلف عن خذ الواقعة على الرجاء بالرغم من كونهما زمنا

واحدا ، ولأن الرجاء يحتمل التوسل فلا سبيل له غير الهمس المجهور ، ولأن الطلب يحتمل الإفصاح والإبانة فلا غير الجهر سبيلا ، إننا بالحالة الانفعالية إزاء جوهر والأصوات أعراضه ، والشاعر يشكل بانفعالـــه أصوات لا كلمات ، وهذه الأصوات هي المفجـــر الشـــرعي الأول للدلالات ، فتأتي جملة (قل لحبيبتي ليلى) معلية من شـــأن الجهـــر في مقابل الهمس ٩ج : ٢هــ تواصلا مع دلالة الانفعال ، لنقع في التوتر مرة أخرى ؛ لأن الغياب عاد ليمارس مراوغته على الرغم من صراحة (حبيبتي) في الحضور غير أن الشاعر لم يقف عند خصوصيتها بينمـــا سماها (ليلى) ، ولليلى في موروثنا التراثي شأن الطلاقـــة فهـــو دال المحبوبة المعشوقة التي صارت مضرب المثل حتى قيل (كل يبكي علـــى ليلاه) ، إن الدال يضرب بمنطق اللغة إزاء منطق الشعر عرض الحائط حتى يصبح الاسم العلم وهو أشد أنواع المعرفة ؛ نكرة ، هو الغيـــاب إذن مرة أخرى ، ولا شك أن مزاوجته بحضور حبيبتي يضـــفي علـــى النسق معاودة التوتر بعد الاسترخاء بمعاقرة الخمر وقـــرض الشـــعر ، ولأنها جملة توتر ، ولأننا في حضور معية القول فإن النواة (/٥) تتكرر مرات ثلاث بينما معنا أيضا (//٥) ، (///٥) ولكل مـــرة واحـــدة

ليفضي الانفعال إلى (فاعلُ فاعلن فعْلن) وهو (المتـــدارك) فـــارس الإيقاع ذلك الذي استدرج ما تلاه باســـتغراق الحالـــة في الوصـــف ومعاودة الاسترخاء مرة أخري ليكون من الطبيعي ارتفاع تكرار (/٥) إلى ست مرات حاملة غنائية تلك النقطة المضيئة في دم الشاعر بينمـــا تركن معاودة الاسترخاء على تكرار (//٥) أربع مـــرات ، و (///٥) مرة واحدة ، إنها المحبوبة ذات الفم السكران ، ولأنها ليلى /٥/٥ يمتزج فيها إيقاع الوصف بإيقاع الذات ويصبح البعض جزءا من الكـــل أو الكل متجليا في الجزء، ثم تدخل مشروعية السكر والتـــرنح بـــين /٥ و//٥ ، وكذلك تأتِي فعالية (القدمين) لتواصل الإيقاع ذاته وكأنهـــا الخطى على إيقاع السبب الخفيف ، ولأن هاتين القدمين حريريتان كان لابد أن يصحبهما قدر من الخفوت المنتظم ل//٥ انسجاما مع رويـــة حضور حاسة اللمس فيتروى الإيقاع قليلا حتى يركن إلى ///٥ .

ولك أن تتأتى بالدلالة من سبيل معكوس على اعتبار الإيقـــاع أصـــل التفجير ؛ ذلك الذي لم يجد بدا من مقاربة الهمس بالجهر لولا أن كانت حالة الوصف والاسترخاء تابعة لفعالية القول في الجملة الســـابقة ، ثم دخول القدمين بما هما من حركة صوتية ، ثم اعتماد الإيقـــاع علـــى

الوصف وكأنه لسان حال الشاعر الذي يريد أن يسمعنا ، شأن ما يفعل الراوي حتى تتكرر الراء في جملة واحدة ثلاث مرات محتمية في نبر إحداها ليستمر انسجام نسبة الجهر إلى الهمس (١٧ : ٦) فيما يشبه الثبات المواكب دائما وأبدا لإيقاع مونيفة الحزن المشوب بالتوتر. وعلى النمط الأول ذاته يعقب الأمر تعليل ؛ غير أنه جاء هذه المرة دون علة ، (إنني مريض) ، وهي المعاودة الرومانسية ذاتها ، فكان ضروريا أن يلجأ الإيقاع إلى التوكيد ب (إن) بينما لا نحتاج في المرة الأولى سوى إلى التعقيب والترتيب ب(ف) ، إن الإيقاع يشكل النص من خلال فرض نسقه العفوي ، وبدلا من (أنا) الامتلاك والقدرة على اختيار التشرد تصبح (ني)حينما ينكسر الصوت في مصاحبة المرض ، وتأتي الصيغة (مريض) حاملة المبالغة وواقعة في دائرة الإجبار نفسها للفعل ، معاودة مع (جريح) ، لقد بدأت طاقة المعاودة تتجلى في النص اتكاء على نسق تكراري حي متفجر متغاير في ارتباط أنماط الإيقاع بتغاير الدلالات ، ليعطف ذلك الإيقاع على الجملة السابقة جملة (ومشتاق إليها) فتصبح صيغة اسم الفاعل هي الواقعة قبلا مع (متشرد) ، ولأن المرض انكسار و الشوق انفعال

تصبح منوطة بتحقيق الأولى صيغة المبالغة (مريض) ومنوط بتحقيق الثانية اسم الفاعل (مشتاق) حتى يحيلنا الضمير في (إليها) إلى المحبوبة التي تبدأ في التكشف سترة بدءا من : من عينيها / إليها / حبيبتي / ليلي / إليها ، لنخرج من الاسترخاء الذي طال هذه المرة محملين بإيقاع مختلف في الجملة الأخيرة يوازن بشكل يكاد ينتظم بين النواتين //٥ ، /٥ وكأنه الصراع بين انكسار المرض وتحفز الشوق ، وإن انتصر في النهاية تحفز الشوق فجاءت /٥ خمس مرات في مقابل //٥ أربع مرات ، والأمر ذاته ما وقع في تفوق الجهر على الهمس بالنسبة المصاحبة تقريبا (١٣ : ٤) لنخرج رويدا رويدا من السكون إلى الحركة ومن الاسترخاء إلى التوتر ومن الضعف إلى القوة حتى توشك الشمس أن تشرق (إنني ألمح آثار أقدام على قلبي) ، إن جملة (إنني مريض ومشتاق إليها) كانت توترا إذن لأنها احتوت الاحتدام والصراع بين الانحصار والخلاص، أو بين السكون والحركة إلى أن كانت فرجة الليل وطلعة الأمل وانبثاقة الفجر الوليد ونهاية المخاض ، (إنني) البقية الباقية من الانكسار في الصراع المنقضي ، (ألمح) صيغة المضارعة للآني والمستقبل تقع على الشك وكأنه بصيص أمل ، وتلك

بقية أخرى من الصراع المنقضي ، (آثار) شك ثالث وجمـع نكـرة مرهون بتعريف الإضافة الذي يتحقق في (أقـدام) صـيغة الكثـرة وموطن الإيقاع وحدوث الفعل الإيجابي ، (على قلبي) ليقع القلـب على الجر وتلك بقية رابعة من صراع الانكسار وتحفز الشوق بعد (لي) ، (ألمح)، و(آثار) ، ليقابل السكون والانكسار في أربـع دلالات إيقاعية (أقدام)كدلالة واحدة، غير أن وقوعها على القلـب صـار مصدر القوة لأنها وقعت على اليقين الأوحد في حومة العشق المحتدم بين انكسار الأماني والأمل في تحقيقها .

إن تكرارية الاسترخاء / التوتر قد بلغت ذروتها عند التوتر في ذلـك الصراع غير المحسوم ، وتكرارية السكون / الحركة بلغت ذروتها هـي الأخرى بالوصول إلى بزوغ شمس الأمل في حراك آثار تلك الأقـدام المجهولة على القلب ، وتكرارية الضعف / القوة قد انتهت إلى موقـع الأعراف بالتفعيل الإيجابي للدلالة بشكل يماحك فيه الانفعال الإيقاعي الشك باليقين، ثم يتأكد لنا في تكرارية الحضور / الغياب أن ثمة يقينـا يحدو المنطق الدلالي الشعري وأن الغيبي يوشك أن يتجلى واقعا حيـا ،

وأن شمس المحبوبة سوف تخرج من انكسار الضوء وتواريه في ليل التشتت والضياع إلى جلوة الرؤية وحضور الكائن حضورا إنيّا .

لم يركن كذلك الإيقاع الوزني في خاتمة الدفقة الانفعالية إلى حسم ، وبالرغم من ارتفاع نسبة /٥ : //٥ : ///٥ (٧: ٣ : ١) ، فإنه يرهص إلى شدو مشوب بحذر لأنها آثار أقدام وليست أقداما ، ولأنها على القلب وليست من القلب فإن ثمة تقييدا لانطلاق حركة النبض ، وإننا حينما يحدونا الترقب نحاول أن نسكت كل صوت من أجل أن نتتبع بأسماعنا وقع ذلك الإيقاع الخافت ، غير أن اعتلال نفس الشاعر بذلك يفصح عن رغبته في استقرار التوتر على منحى إيجابي للصوت فتستقر نسبة الجهر إلى الهمس على ما هي عليه من ارتفاع (١٦ : ٤) ، وتبقى واقعة الانتظار على ترقبها لتلك الحالة من السكون / الحركة ، ومن الاسترخاء / التوتر ، ومن الغياب / الحضور ، ومن الضعف / القوة ؛ مادام نسق النص قد اتسق على ذلك ، ومادامت الموتيفات قد دأبت على التنوع على تيمة الحزن إلى ما انتهينا ، وإنا مرتقبون .

-٥-

دمشق يا عربة السبايا الوردية ٥/٥/٥/٥/٥//٥///٥//٥// ١٢ج : ٥هـ

وأنا راقدٌ في غرفتي ٥//٥/٥/٥//٥/٥/// ٨ج : ٥هـ

أكتبُ وأحلمُ وأنظرُ إلى المارة ٥/٥/٥////٥////٥////٥/ ١٦ج : ٤هـ

من قلب السماء العالية ٥//٥/٥/٥//٥/٥/٥/ ١٠ج : ٢هـ

أسمعُ وجيبَ لحمك العاري ٥/٥/٥//٥//٥////٥/ ١١ج : ٢هـ

(دمشق يا عربة السبايا الوردية) ، ويا مبعث السكون والأمان والاسترخاء على موتيفة جديدة ، تنبثق عندها كل سلالات الرضا والوداعة حتى يتجلى لنا وللمرة الثانية نواة إيقاعية ، عبارة عن فاصلة كبرى (////٥) ليست من نوى الخليل ، ولكن سوف نطلق عليها نواة مجازا ؛ لأنها وحدة إيقاعية أفضى إليها ذلك الاسترخاء بحضور المحبوبة (الأمان) دمشق ، ولأن تجليها في النص بدالها الصريح للمرة الأولى كان لابد وأن يشع في ركابها إيقاع مغاير سوف يشارك في حمل الحالة بتكرارها بعد ذلك مرات ثلاث في هذه الدفقة ، غير أننا إزاء هذا التحول مازلنا بصحبة تكرار نواة استرخاء أخرى تتواكب معها

وهي (//٥) متكررة في السطر الأول (مدخل الدفقة الشعورية) ثلاث مرات ، ثم ينتهي السطر بتكرار (فا) خالصة أربع مرات ، وهو ما يعني أن استرخاء حالة الانفعال واقعة على ذات الشاعر ، أما ما تجلى من دلالة للنص فيفضي بناء على ذلك إلى قدر من التوتر والاضطراب لأن الفعالية لم تقع على (دمشق) وحدها منفردة ، فهي إذا كانت قد استحضرت الأمان في وجدان الشاعر وبعثت على الاسترخاء فثمة فصل لجهر يتواءم مع النداء (١٣ج : ٥ هـ) تواصلا مع الإيقاع العام بينما دمشق هذه لم تأت على الحالة التي يبتغيها المحبوب لمحبوبته ، بل كانت أشبه بعربة السبايا ، والعربة حركة والسبي قيد ، ولكنها عربة وردية فقط لأنها (دمشق) لتحتدم المفارقة مرة أخرى .

تبدأ الجملة بشبه استرخاء ينتهي إلى حتمية توتر ، ذلك الذي عبر عنه توالي إيقاع (/٥) في نهاية السطر حتى تستلمنا جملة (وأنا راقد في غرفتي) فتتوازى دلالة السبي مع الرقاد ليعاود الاسترخاء فعاليته ، إن دال السبايا ينفتح على أعتابه النص إلى فضاء رحيب ، فالسبي أسر ، والأسر نتيجة حتمية للانكسار بعد احتدام الصراع ، ترى هل هو

الخيط الدلالي ذاته في صراع الدفقة السابقة حتى أفضى الأمر إلى الأسر ؟! أم أنه السبي السياسي لمناهضة الأوضاع المتردية ؟! أم أنه سبي العشق؟! إن المحبوبة حينما توغل في حسنها تسبي القلوب وتأسرها أسرا ، وقد يركن الحس إلى شبه اليقين مع الدلالة الأخيرة ، لماذا ؟ .. لأن الإيقاع ممتد على فرش مرفوعة إلى حمل طابع الهدوء النسبي بركونه إلى الاعتدال حتى أوشك الهمس مقاربة الجهر للمرة الأولى ، ويستقر التوتر كلية على الاسترخاء التام بالعودة إلى الذات مرة أخرى تكرارا مع الوثبات السابقة على الجملة ، فلم يكد الشاعر يتوتر بصحبة الخارج حتى يستقر ويسترخي مع رحلة الداخل ، أو مع رحلة الإياب إلى الذات ، وذلك هو الحضور الثاني للضمير (أنا) متجاوبا مع الحضور الأول وحاملا دلالة الاختيار أيضا بمصاحبة اسم الفاعل (راقد) ، لكنه حينما يتعلق بدلالة السبي يتماه مسوغ الاختيار وتصبح فعالية اسم الفاعل الإيجابية مغايرة لحضور الدلالة من قبيل المفارقة، أو التزام نسق نصي كتابي تسبق فيه القصيدة عفوية الطرح ، وتتواصل دلالة السبي مع جملة (في غرفتي) كرد فعل سلبي لدى الشاعر حينما يصبح السبي الوردي هو الحالة الإيجابية الواجبة ، إن

صيغة اسم الفاعل تحدث قدرا من المفارقة بوقوعها في المنحى السلبي للدلالة ، كأن نقول إنه التنعم بالسبي الوردي ما دام هو في سبيل (دمشق) بينما (أنا) أصل إلى أشد قدرة اختيارية لي بالرقود في غرفتي مسترخيا ناعما بالإيقاعات الهادئة والتقارب بين الجهر والهمس (٨ : ٥) ، (أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة) ، مستقرا على النواة (////٥) ثلاث مرات ، و(/٥) كذلك مثلها ، وكأنها المعادل الموضوعي لذلك الاسترخاء غير البريء من بعض الصخب الداخلي الذي يرهص بوقع أشد صخبا وتوترا يتصاعد معه الجهر إلى الهمس إلى (١٦ : ٤) ، وكذلك الإيقاع الوزني ٥ (/٥) ، ٢ (//٥) ، وتختفي (////٥) ، إن ثمة أمرا جللا يوشك أن يقع ، لقد طال المستوى الأفقي بأزمنة المضارعة ، وجملة (من قلب السماء العالية) تستحضر الحالة وتهبط قليلا بالجهر إلى الهمس (١٠ : ٤) ، وترتفع درجة الترقب حتى تنفجر الحركة ويرتفع الصوت بدخول المضارعة مرة أخرى ولكنها تعظم بإعمال حاسة السمع ، ولأن مصدر الصوت كان قلب السماء العالية والشاعر لما يزل راقدا في غرفته فكان لابد للصوت أن يصل إلى تلك الدرجة من الارتفاع ، ولكن ارتفاع ماذا ؟ إنه خفق واضطراب

لحم المحبوبة العاري ، لتنتهي الدفقة عند قمة التوتر وقمة الحركة وقمة القوة في فعالية الدلالة ، فالمحبوبة غالية حتى كان سبيها ورديا ، ولكنها تردت من السماء العالية عارية عري الفحش حتى تساقط لحمها العاري الذي ملأ أنينه أسماع الكون ، لقد أوشكنا أن نمسك بأيدينا الهوان ، إن الدال / المفتاح أو الرحم **Matrix** كان قد بدأ ينجلي شيئا فشيئا حتى وصل إلى ذروة الكشف ، ولكن (الكاميرا) التي كانت تتحرك خلف بقعة ضوء في الظلام لم تستقر وتسلط عدسة (الزووم) على المحبوبة الحضور الذي طال انتظاره حتى رأيناها جثة عارية متردية من قلب السماء ، ولكن لحمها العاري لم يزل به خفق واضطراب ، هي إذن لما تزل فيها الحركة إلا أنه قد سقط منها بمجرد سقوطها من السماء العالية كل ما هو روحي ومعنوي ونوراني ، فاللحم العاري دال مادي ومهما تبقى فيه من حركة للحياة ؛ فثمة أمر جليل قد وقع .

كان من الطبيعي إذن أن تركن نسبة الجهر إلى الهمس تواصلا مع الجملة السابقة (١١ ج : ٣هـ) إلي مقاربة همسية عن ذي قبل لإفساح المجال لنشاط الدلالة الوجداني ، وكان طبيعيا أيضا أن تركن

الدلالة على النواة الإيقاعية المسترخية (////ه) التي اختفت في جملة (من قلب السماء العالية) لتعاود الظهور مع ظهور اللحـم العـاري الساقط من المعنوي إلى المادي ، ولأن هذا السقوط بشكل مطلق يقـع على المعنوي إلا أن المادي لم تزل به حياة من خلال حركـة الخفـوق والاضطراب فتأتي مشروعية إيقاع (/ه) فتتكرر ثلاث مرات فقـط في هبوط إليها من خمس في الجملة السابقة متسقة مع إيقاع الدلالة من ناحية ومع إيقاع الصورة الحركي من ناحية أخرى .

- ٦ -

عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة /ه/ه//ه/ه/ه//ه///ه/ه/ه//ه/ه//ه///ه

١٧ ج : ٦هـ

والمطـر يتسـاقط عـلى ثيابنـا وأطفالنـا

/ه//////ه///ه//ه//ه//ه/ه/ه//ه ١١ ج : ٥ هـ

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح ///ه//ه/ه/////ه//ه/ه/ه/ه

١٣ج : ٧ هـ

تبدو حزينة كالوداع صفراءَ كالسّل /ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه

١٢ج : ٨ هـ

ورياحُ البراري الموحشة ///ه/ه//ه/ه/ه//ه ٩ ج : ٤ هـ

تتنقلُ نواحَنا ٥//٥///٥/ ٥ ج : ٢ هـ

إلى الأزقةِ وباعةِ الخبزِ والجواسيسْ ٥٥/٥//٥//٥/٥//٥///٥//٥//
١٥ ج : ٦ هـ

ونحــــن نعــــدو كــــالخيولِ الوحشــيّةِ علـــى صـــفحاتِ التــــاريخْ
٥٥/٥/٥/٥//٥///٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥//٥// ١٥ ج : ١٢ هـ

نبكي ونرتجف ٥//٥//٥/٥/ ٦ ج : ٢ هـ

وخلف أقدامنا المعقوفة ٥/٥/٥/٥//٥/٥//٥// ٩ ج : ٦ هـ

تمضـــــــي الريــــــاحُ والســــــنابلُ البرتقاليـــــــة
٥/٥/٥//٥/٥//٥//٥//٥/٥/ ١٤ ج : ٥ هـ

وافترقنا ٥/٥//٥/ ٢ ج : ٢ هـ

وفي عينيكِ الباردتين ٥٥///٥/٥/٥/٥/٥// ١١ ج : ٢ هـ

تنــــوحُ عاصـــــفةٌ مــــــن النجـــــوم المهرولـــــة
٥//٥//٥/٥//٥//٥///٥//٥// ١٢ ج : ٧ هـ

أيتها العشيقةُ المتعفنة ٥//٥///٥//٥//٥///٥/ ٨ ج : ٧ هـ

ذاتُ الجسدِ المغطّى بالسّعالِ والجواهرْ ٥/٥//٥/٥//٥/٥/٥//٥///٥/٥/
١٥ ج : ٥ هـ

أنت لي ٥//٥/ ٢ ج : ١ هـ

هذا الحنينُ لكِ يا حقودةُ ٥/٥//٥///٥//٥/٥/٥/ ٨ ج : ٥ هـ

كما قد تنبهنا إلى تلك الحالة من التوتر في موقع الـــذروة ، والـــذروة دائما بصاحبها الاستواء على المكانة ذاتها أو التردي من أجل البحـــث عن ذروة أخرى ، أو الركون إلى الاسترخاء مع المنظومـــة التكراريـــة للنص بين التوتر والاسترخاء ، غير أن الأخيرة هذه المرة هي ما تسمح بالخروج من القمة الخارجية إلى الإيغال في أعماق النفس حيث رحلـــة التأمل والولوج في معية الحالة كرد فعل منطقي للبحث عن مسوغات التردي الذي استوى على ذروة الانفعال بتعرية الواقع الآسن ، الأمر الذي يستحضر الذاكرة التاريخية ، ولأنها ذاكرة عـــامرة بمـــسوغات التردي هذه فإن ثمة حالة من الاضطراب تصبح قيد المواجهة من جراء غسل وجه المحبوبة المشرق المضيء من شوائب الدنس ومواطن القبح ، وجها لوجه ، ودون مداهنة أو مواربة ، إنما رحلة غسل الذات مـــن أدران ناء القلب بحملها .

والإيقاع وإن بدأ شبه منتظم باستواء النوى (/٥) مع (//٥) ثم حضور (///٥) مرتين ، فإنما هو من قبيل لفت الانتباه شأن دقات المسرح قبل فتح الستار ، الأمر الذي يمتد على امتداد عشرين عاما بدق الأبواب

الصلدة ، ولأن الصلادة لا تسمح بتسرب الهواء أو نفاذ الصوت فإن من بالداخل لا وجود له إذ تنادي ؛ على الرغم من شدة الإيقاع المنتظم وارتفاع صوت المنادي حيث تصل نسبة الجهر إلى الهمس ١٧ : ٦ ، وحينما تشعر أن لا حياة لمن تنادي يدخل صنيعك في مجال العبثية ، والانفعال بالعبث يصاحبه بلا شك إيقاع عشوائي فتتكرر (/٥) مرتين ، و(//٥) أربع مرات ، في الوقت الذي نقع فيه للمرة الثانية على ست متحركات وساكن ، لاحظ أنها وقعت في المرة الأولى مصاحبة لحب المطر وأنين الأمواج البعيدة ، ومعها أربع متحركات وساكن أو فاصلة كبرى تشتمل جملة (والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا) لينم المطر هنا عن دلالة مناهضة لدلالته العرفية التي تحمل الخير والنماء لتصبح حملا ثقيلا من المعاناة إزاء الإلحاح على دق الأبواب ، وتبلغ هذه المعاناة مأمنها في مواصلة الجهر بالقول ، وتستمر أحوال المضارعة على ما هي عليه من استرخاء وتأمل وإيغال في الذاكرة ، وينتقل الوصف على الدرجة ذاتها من الاضطراب إمعانا في التردي والإجهاد أيضا ووصولا إلى النتيجة الحتمية لاكتمال الحالة (ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح) لتستقر على أمل حرائك الروح في

الجسد واستوائها على نهج الحياة مثلما حدث مع آدم عليه السلام ، غير أن هذا السعال في هذه الحالة سوف يكون سعالا جارحا فقط لأنه سوف يحمل بداية حياة أخرى ، متردية ، تصاحبها نواة الحزن والحسرة (٥/////) ، وتبدو فيها هذه الوجوه (حزينة كالوداع وصفراء كالسل) ، لينتقل الإيقاع إلى شبه اتزان بين في مرحلة فاصلة ، الفصل فيها هو عود على بدء بما يركن بالنفس والنص في آن واحد إلى السكون بعد ارتفاع (٥/) إلى أربع في مقابل اثنين (٥//) ، وواحدة (٥///) ، ويظل الجهر على ارتفاعه ١٣ : ٧ ، ، لتأتي الجملة التالية محافظة تماما على الاستواء والاتزان فيقع الإيقاع على ٥ (٥/) ، ٥ (٥//) ، ويقارب الجهر الهمس ١٢ : ٨ ، وتأتي واو العطف بجملة جديدة (ورياح البراري الموحشة) يتباعد فيها الجهر عن الهمس مرة أخرى ٩ : ٤ ؛ ليعاود الإيقاع اضطرابه تواصلا مع وحشية الصورة ، فتدخل النوى الثلاث بسطوة أكبر ل (٥/) قد تتسق مع حركة الرياح في البراري الموحشة ، فيستمر ارتفاع الجهر مؤكدا إيجابية هذه الرياح لأنها هي وحدها القادرة على النقل والتواصل ، ولكن نقل ماذا ؟ إنه نقل النواح ب(٥ج : ٣هـــ) ، ١ (٥/) ، ١ (٥//) ، ١ (٥////) ،

والفاصلة الكبرى بحركاتها الأربع قد تكون أشد قوة على النقل لاتساع المدى الإيقاعي في حركة الرياح بما يشبه الصفير في موجة حركية واحدة ، وفي طغيان أشد للجهر على الهمس (١٥ : ٦) يأتي إسماع الأزقة ، ومازال النواح منقولا إليها هي وباعة الخبز والجواسيس ، وتبدو شدة المعاناة في النقل بخفوت (/٥) إلى اثنين ، وارتفاع (//٥) إلى خمس ، ودخول الفاصلة الكبرى (////٥) إمعانا في التأمل المرير .

تلك هي وقائع الدلالة الإيقاعية بما تحمل من اتساق يناسب حالة الاسترخاء والإيغال في ذاكرة التاريخ والتأمل في معطيات الواقع ، وبالرغم من حضور (الواو) المتواصل بين الجملة تلو الأخرى ؛ إلا أننا نوشك أن نحدث فصاما يرد في المقام الأول إلى الإيقاع بالرغم من شبهة تواصل النص واتساق البنية ، إن الإيقاع يرفع الراية الحمراء لإجبارنا على التوقف هنيهة إزاء الترادف المتسق مع حالة المضارعة وأسلوب العطف وفعالية السرد في رحلة التأمل ، ذلك ليفصل بين مسوغات التردي ثم ما نحن إزاءه فاعلون ، فتدخل جملة (ونحن نصدر كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ) ، وكأنها الوجه المضطرب الأشد قوة للخروج من حالة الاتزان إلى تكرار (/٥) ثماني مرات بينما

(//٥) ثلاث ، و(///٥) ، و(////٥) ولكل مرة واحدة ، ولو اتسقت حالة الخيول مع (/٥) وحدها على اعتبار قوة إيقاعها وانتظامها في هيمنتها على الصورة التخييلية ما تجلت دلالة الوحشية وما تحمل من اضطراب شاركت فيه النوى الأخرى ، وزيادة في الاضطراب والسلبية بالرغم من حضور الخيول الإيجابي في الذاكرة العربية ، تفقد هذه الخيول مصداقيتها بخفوت حدة الجهر نسبيا (١٥ : ١٢) ، فقط لأننا خيول ضعيفة (نبكي ونرتجف) ، ولأن هذا كل ما نملك ولأن هذا هو الواقع ؛ تعود الحالة إلى شبه الاتزان مرة أخرى ، فإذا ب(/٥) ٢ : (//٥) ٢ ، وزيادة في الضعف والوهن يصبح (خلف أقدامنا المعقوفة .. تمضي الرياح والسنابل البرتقالية) على قدر أكبر من شبه الاتزان ٤(/٥) : ٣(//٥) ، حتى نقع على الاتزان التام ٥(/٥) : ٥(//٥) وعندها فقط يرتفع الجهر نسبيا ليصبح ١٤ : ٥ ، و(افترقنا) بمنطق عقلي محض وبفصل العلة عن المعلول ، ودون إنشاد أو خطابية ، بينما هي مسوغات العقل والمنطق ، فيتزن للمرة الأولى الجهر مع الهمس ، وكأنه وقع اتزان النفس ، وتحتمي ٢(/٥) في ١(//٥) من قبيل تتمة لجملة (وفي عينيك الباردتين .. تنوح عاصفة من النجوم

المهرولة) ليتغلب إيقاع الصورة الحاملة للحالــة ، فيصــبح صــخبا مشروعا يرتفع بالجهر وحضور نواة الصخب (/٥) بنســبة أعلــى ، ولأنها جملة واحدة موصولة تنتهي هذه النواة لأعلى نسبة لها ، وهكذا يأتي النواح ، وهكذا تكون العاصفة ، وهكذا تكون النجوم المهرولة .

(أيتها العشيقة المتغضنة) لقد آن للأنفاس المتلاحقة مــع (النــواح) وخلف (العاصفة والنجوم المهرولة) أن تستريح ، فيجدر التوقــف ، وحري بالنص أن ينوع موتيفاته ، وكما عودنا ســياق الــنص علــى استرخاء النداء بعد التوتر ؛ تأتي الجملة مستحضرة حالــة العشــق في وداعتها الرومانسية ، فتختفي النواة (/٥) وتتألق فعالية (//٥) ثــلاث مرات في هيمنة وديعة ، وكذلك (///٥) مرتين ، كاسترخاء مرحلــي بشكل مؤقت ، لأننا مازلنا في منطقة الحزام الأمني للواقعية ، ومــازال الواقع المتردي هو الذي يفرض سطوته بالرغم من تسلل ذلك الدفء الرومانسي العرضي ، حيث مصاحبة الخفوت النسبي للإيقاع وكأنــه خفوت الأضواء في لحظة شاعرية وبعد جهد جهيد من أمواج الأضواء الطاحنة أتت موجة أخرى ، ولكن قبل أن تأتي كانت قــد أســلمت وداعتها إلى ٣ (///٥) : ٢ (//٥) : ١ (/٥) ، ليجري في ســحرها

الجهر والهمس في شبه اتزان ٨ : ٧ ، ثم يعاود الصخب الضوئي حضوره مرة أخرى وتعود النسب إلى ما كانت عليه قبلا ، فترتفع (/٥) إلى ٥ ، و(//٥) إلى ٤ ، ويعود طغيان الجهر على الهمس إلى ما كان عليه ١٥ : ٥ في (ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر) ، ولعل استرخاء الجسد المغطى وحركة السعال على المستويين الداخلي والخارجي هما اللذان قد أحدثا هذا التوازن بين حركة (/٥) الفعالة واسترخاء (//٥) النسبي ، ولعل استرخاء الجسد المغطى لما يزل حيا بحركة السعال فإن الاسترخاء ب(//٥) أبلغ من (///٥) التي قد تكون أقرب إلى الاسترخاء التام وهيمنة السكون ، وقد يكون ذلك أيضا هو ما فرض عليّة الجهر في جملة (أنت لي) التي تحتفل برد الفعل في المنحى الدلالي بين ذات الشاعر والمحبوبة ، فيقع الاتزان على كل المستويات ؛ فعلى مستوى الشكل تستغرق (أنت) في (لي) ، وكأنه نصف الكرة الذي يلتقي بنصفه الآخر في المستوى التركيبي ، و(أنت) بجهره وهمسه يقابل (لي) بجهره وحسب ، ومع قوة المواءمة والعناق والعشق تأتي قوة الاتزان بين حركة(/٥) ووداعة استرخاء (//٥) ، وكأننا بالإيقاع ملاحون في بحر الدلالة ، تصير الأصوات بوصلتهم المرشدة والهادية لما

تتواطأ عليه النفس وتصطلح عليه المشاعر والأحاسيس ، ذلــك إلى أن تحضن الضفاف موجها الغريب ضمة الفراق في (هذا الحنين لــك يــا حقودة) ، هذا النبع المتفجر قوة بغلبة النواة (/٥) بتكرارهــا أربــع مرات مقابل اثنين ل(//٥) التي تمهد تدفق الحــنين ، ثم واحــدة ل (////٥) التي تصل به إلى قمة الاسترخاء والاستغراق في (لك) كي لا يتدفق بعده حنين آخر لأي محبوبة أخرى ، فتأتي بعده شرعية المفارقة في النداء ب (يا حقودة) لتخرج من دلالتها المعجمية إلى أخرى سياقية قد تبدو ضاربة بالإيقاعية عرض الحائط وتستجلي مصداقية اعتباطية اللغة فيحال الأمر إلى المدلول الذي يركن إلى المداعبة التي لا تتأتى إلا بــين حميمين، حتى أنها لم تقل إلا على فرش من المودة اليقينية ، ليزيد من قمة روعتها ومصداقيتها ذلك الخفوت بالجهر بعد طغيان من قبل ، فضــلا عن ملاحقة الهمس الجهر بنسبة أعلى (٨ج : ٥هـــ) ، وذلــك مــا يستحضر فعالية التنغيم في الصوت الشفاهي كسمت إيقــاعي يحــتم مشروعية المفارقة ، ويحتم مصداقية الإيقاعية في تحقيق ذلك ، لنكتشف أن لا مفر منها إلا إليها .

وتتمتع هذه الدفقة الشعورية شأن سوابقها بفعالية النسق بالاتكاء على تكرارية التوتر والاسترخاء في مستويات البنية التحتية على الرغم من وقوعها على الجملة على حالة الاسترخاء ، فضلا عن تفجرها من دلالاتها الإيقاعية ، وهذا شاهد على مصداقية الأثر وتألقه دون تهشم أو شحوب ، وكذا صاحب الموتيفات فعالية تغاير إيقاعي تواصل مع تيمة الحزن المهيمنة على عاطفة الشاعر ، وأكد اطمئنانا مؤجلا لتجلي الأثر وحيويته

-٧-

قبل الرحيل بلحظاتْ /٥/٥/٥//////٥٥ ٧ ج : ٤ هـ

ضاجعتْ امرأةً وكتبتْ قصيدةً /٥/٥/٥///٥///٥///٥/٥ ١٠ج: ٨ هـ

عن الليلِ والخريفِ والأمم المقهورةْ //٥/٥//٥//٥///٥/٥/٥/٥
١٦ج: ٥ هـ

وتحت شمس الظهيرةِ الصفراءْ //٥//٥/٥//٥//٥/٥/٥/٥٥ ٦ ج : ٩ هـ

كنتُ أسندُ رأسي على ضلفاتِ النوافذْ /٥//٥///٥/٥//٥/٥/٥/٥//٥/٥
١٣ج : ٧ هـ

واتركُ الدمعْ //٥/٥/٥//٥ ٦ ج : ٢ هـ

تبرقُ كالصباحِ كامرأةٍ عاريةْ /٥/ /٥/ /٥/ /٥/ /٥/٥/٥/ /٥ ١٠ج : ٨ هـ

فأنـــــا علـــــى علاقــــــةٍ قديمــــــةٍ بـــــالحزنِ والعبوديـــــةْ
/ / /٥/ /٥/ /٥/ /٥/ /٥/٥/٥/ /٥/ /٥/٥/٥ ٢٠ج : ٧ هـ

وقربَ الغيومِ الصامتةِ البعيدةْ / /٥/ /٥/٥/٥/ / /٥/ /٥/٥ ١٢ج : ٥ هـ

كانــــتْ تلـــوحُ لــــي مفــــاتنُ الصــــدورِ العاريـــةِ القــــذرةْ
/٥/٥/ /٥/ /٥/ /٥/٥/ /٥/٥/٥/ / /٥/ / /٥ ١٤ ج : ٩ هـ

تتدفقُ في نهرٍ من الشوكِ /٥/ / / /٥/٥/٥/ /٥/ /٥٥ ٩ ج : ٦ هـ

وسحابةً من العيونِ الزرقِ الحزينةْ / / /٥/ /٥/ /٥/ /٥/٥/٥/ /٥/٥ ١٤ج:٦هـ

تعلقُ بي / /٥/ / /٥ ٢ ج : ٢ هـ

بالتاريخِ الرابضِ على شفتي /٥/٥/٥/٥/ / / /٥/ / /٥ ٨ ج : ٥ هـ

(قبل الرحيل بلحظات) ، يا الله ، الرحيل ! كيف؟ إن الإيقاع أقرب إلى الاسترخاء منه إلى التوتر بعد ما أفرغ الانفعال كل ما في جعبتـــه ، القرار إذن حاســـم ، والاســـترخاء بحضـــور ٢(٥/) : ١(/ / / /٥) : ١(/ /٥) ليس إلا حالة سردية جديدة ، يرتفع الجهر في بدايتها دائمـــا لأنها الرغبة في إسماع الآخرين فيصبح ٧ج : ٤هـ من غـــير الـــدوي المألوف ، ولم تكن حالة الاسترخاء على براءتها حينمـــا تكـــررت /٥

مرتين لتواجه //٥ ، //////٥ غير أن الأخيرة جاءت على إفراطهــا في السكون والضعف ، وكأنها تفرش الوجدان والمشاعر لجملة (ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة) وهما حالتا الانكسار الأكــبر مــن الســكون والضعف في تجارب البشرية الظواهرية **Phenomenology** ، إنني أنا (الذات) غير المتفردة من ذوات أخرى عشــقت تلــك المحبوبــة وخانتها ، أي أن تاء الفاعل هنا هي أقرب إلى (نا) الفاعلين ، لأن فعل المضاجعة عن عشق رومانسي هو أقرب إلى الإيقاع الخافــت بينمــا صخب الإيقاع بتفعيل (/٥) وتكرارها أربع مرات في مقابــل (//٥) ثلاث مرات يؤكد فحش المضاجعة من ناحية ، ومن أخرى يناظر بــين فعل المضاجعة وكتابة القصيدة ، ويزيد الأمر فحشا أن تأتي (امــرأة) نكرة ، ليصير الفعل رهن العلاقة العبثية حتى نصل بأنفسنا إلى تلــك الدرجة من التردي بالخيانة إلى ما جرنا إليه حال المعشــوقة ، ثم تــأتي القصيدة وكأنها تكفير عن هذا الذنب ، وتشتد وثوقية العلاقــة بــين طرفي الجملة على مستوى الأصوات فيقارب الجهر الهمس في محاولــة لإحداث القدر ذاته من التوازن بين الحركة والسكون ، ويصير فعــل المضاجعة حركة تحتمي في الرضوخ إلى أحضان القصيدة ، ويصبح فعل

المضاجعة جهرا لا عدل له سوى همس كتابة القصيدة ؛ فضلا عن وقوعها على الاسترخاء التام المتسق مع دلالة الكتابة ، ثم يستل الإيقاع الدلالة لتنمحي تماما آثار الخيانة العرضية ، فتألق (/٥) بشكل مطلق فتصل إلى ٥ : ٣(//٥) :١(///٥) ، بما يناسب حضور الاسترخاء السردي واستحضار فاعلية الحركة في (الأمم المقهورة) ذلك الدال المضيء في زخم هذا الاسترخاء ، فتنتفض بنا الجملة ليرتفع جهرها إلى ١٦ ج:٥هـ.

و(تحت شمس الظهيرة الصفراء .. كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ) تشي عن تجاوب إيقاعي بين الجملتين الواقعتين على الضدية ، هل شمس الظهيرة صفراء صفار القوة اللونية أم صفار العلة ؟ يقول الإيقاع بارتفاع (//٥) : (/٥) وهذا شاهد على الخيار الثاني، وتقول الأصوات بغلبة الهمس على الجهر في ملمح نادر ، وهذا شاهد ثان ، الدلالة إذن تفضي إلى ما نحن عليه من عناصر قوة قد تردت هي الأخرى ، فشمس الظهيرة (الحمراء) في أوج قوتها تجاوبا مع حالتنا وهنت هي الأخرى واعتلت اعتلالي ذاته حتى كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ ، وهو ما ينم عن شدة الإجهاد وتحري الأمل ، ولولا

(كنت) ما ارتفع إيقاع (/٥) إلى ٦ : ٣(//٥) : ١(///٥) ؛ لأنها هي التي فجرت إيقاع السند بعد حركة إيقاعية شديدة تؤكد فعالية الاسترخاء بعد ذلك على ضلفات النوافذ حيث الاسترخاء المشوب بالتوتر من جراء رؤية وتأمل الواقع العليل بالشمس الصفراء ، وهنا كان حري بالجهر أن يعود لسالف عهده بغلبة الهمس ليحتدم الصراع شأن ما وقع بين فعالية الحركة والاسترخاء ، ليأتي الاستقرار والسكون والاتزان على أعتاب جملة (وأترك الدمعة) على اعتبارها لحظة الخلاص الوحيدة التي يستوي عندها الإيقاع على ٢(/٥) مقابل ٢(//٥) ، ٦ج مقابل ٣ هـ ، وكأن الدمعة المهموسة لم تكن كذلك بل إن ارتفاع الجهر يشعرنا بشهقة زرفها .

(تبرق كالصباح كامرأة عارية) ، فيم البرق إذن ؟ ونحن لم نغادر بعد لحظة الظهيرة الصفراء ! هل هي دفقة جديدة ؟ أم أن الزمن هنا زمن نفسي ؟! إن دخول هذه الجملة وحضور الفعل (تبرق) كانت تستلزم إيقاعا قويا وصوتا جهوريا يتناسب مع دلالة الكلمة غير أن استواء الدلالة على صفرة شمس الظهيرة من قبيل الاعتلال ، ثم حضور البرق داخل النفس بشكل مجازي آخر : يستبعد وقوعه ليلا . ونذوره بالمطر

المصاحب للخير والتحول والنماء ثم إحالته للصباح من قبيل الاستعارة والتشبيه (كامرأة عارية) ؛ يحيلنا إلى ملمح إيجابي تهيمن عليه لحظة الاسترخاء ٣ (//٥) + ٢(///٥) : ٢(/٥) ثم شبه الاتزان بين الجهر والهمس ؛ تأكيدا على كون هذه الحالة هي لحظة خاطفة مستغرقة في الحالة ، ولم تتميز عنها أو تنخلع منها حتى تكون لها كينونتها المتميزة ، ربما كفعل طارئ، وربما كان في الأصل تصورا وهميا إزاء عين ناظرة تملؤها الدموع ، هكذا ينبئنا الإيقاع أو تحيلنا دلالته ، ولو كان غير ذلك ما تجلى حضور الأنا على أحوالها من الحزن المتواصل مع الدموع ، (فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية) ، فالدلالة تستدعي صيغة الحكي والسرد والتأمل والتقرير ، ولأنه تقرير واقع ، ولأنه واقع حزين ؛ فلا مجال للإيقاع الصاخب وأنه قد آن ل(/٥) أن تستريح إلى ٤ : ٧(//٥) +١(///٥) ، ولأن الحكي منوط به إحداث إشارات ضوئية سمعية في ليل السكون المعتم ؛ فإن هذه الجملة بتقريريتها معنية بالقوة في الإسماع ، وقد يكون ذلك المستوى الصوتي هو جانب الدلالة النفعية الوحيد فيها ، فتأتي شرعية ارتفاع الجهر إلى الهمس ٢٠ ج: ٧هـ ، ليظل هكذا طاحنا الهمس في (وقرب الغيوم الصامتة البعيدة)

التي بالرغم من صمتها يتزن إيقاعها ، ثم تتألق جهرا لأنها هي المنوط بها مجاورة نتيجة حتمية لفعالية الدلالة المتصلة والمعاودة لمضاجعة امـــرأة ، حيث تستشري الحالة الوضيعة انتشار التردي ، (كانـــت تلـــوح لي مئات الصدور العارية القذرة) في شبه اتزان إيقاعي ، والاتزان دائمـــا نتيجة حتمية للصراع الذي يئول إلى الاتساق والحضور والكينونـــة ، على اعتبار ذلك هو الواقع الفعلي بعد المراوغة الشعرية المتصلة بـــين التوتر والاسترخاء فنقع على ٥(/٥) مقابـــل ٤(//٥) +٢(///٥) وفي الأصوات ١٤ج : ٩ هـــ ، لتكون الخيانة المستشرية هي حال الواقع الفعلي ، (تندفع في نهر من الشوك) بشبه غلبة لإيقاعية الانـــدفاع ، وشبه استرخاء يتسق مع حركة النهر وسريان الماء في الشوك ، ثم تثبت على حالها الأصوات وصلا مع ما قد سلف .

وهذا هو حال ما آل إليه الأمر في الواقع النصي والدلالي ، لتأتي جملة (وسحابة من العيون الزرقاء الحزينة) حاملة اتزانا إيقاعيا يميـــل بقـــدر ضئيل إلى الاسترخاء الممتد ولكنه هذه المرة يتجاوب مـــع تكراريـــة الجملة الممتدة ، أما الأصوات فتحسم الأمر لصالح حضور الدال مـــن خارج الواقع على اتساع الهوة والمسافة التي تتسق مع قوة الغـــرب ؛

دون أن يقف ذلك الدال على حدود استحضار المستوى الشكلي للصورة وارتباط وجه الشبه في العيون الزرقاء بالسماء الزرقاء ، فقط لأن الزرقة هنا للسحابة التي مآلها إلى الزوال بينما زرقة السماء إقامة لذا كانت هذه العيون غربية وليست شامية ، وعليه تأتي جملة (تحدق بي) متألقة بفعل التحديق الذي يتواءم مع الاسترخاء بحدوث التوازن هذه المرة بين (//٥) و (///٥) بعدما اختفت تماما (/٥) ، وفي الوقت ذاته تبقى على حالها نسبة الجهر إلى الهمس وإن وصلت لأدنى قدر من التدني وكأنه شبه اتزان لا حاجة معه لفعالية الأصوات مادام الفعل هو التحديق ، لتنتهي الدفقة الشعورية محتفية بالتكرارية ذاتها في تتمة جملتها (بالتاريخ الرابض على شفتي) إيذانا بمعاودة التوتر على حضور أقدام الآخر الغربي ، ذلك الذي فجر معاودة حضور (/٥) بشكل طاغ يتلاءم مع احتدام الصراع بين فعالية الحركة والاسترخاء ، ثم تركن الدفقة إلي ما بدأت به إيقاعيا في تلك النواة الشاذة قليلة الحضور ريثما يشتد الألم ، ليبقى الاحتدام والصراع بين التوتر والاسترخاء في حلقة مفرغة دون ذروة ولعل ذلك ما أضفى على النص قدرا أكبر من الفضاء الشعري احتفاء بدرجة أعلى من الشعرية .

ـ ٨ ـ

يا نظرات الحزن الطويلة /ه///ه/ه/ه//ه/ه ٩ ج : ٤ هـ

يا بقع الدم الصغيرة افيقي /ه///ه//ه//ه////ه/ه ٨ ج : ٥ هـ

إنني أراك هنا /ه//ه//ه///ه ٦ ج : ٢ هـ

على البيارق المنكسة //ه//ه//ه//ه ٩ج : ٤ هـ

وفي ثنيات الثياب الحريرية //ه///ه/ه//ه/ه//ه/ه/ه ٩ج : ٦ هـ

وأنا أسيرٌ كالرعدِ الأشقرِ في الزحام ///ه//ه/ه/ه/ه/ه///ه//هه

١٢ ج :٦ هـ

تحت سمائك الصافية /ه///ه//ه/ه//ه ٢ ج : ٨ هـ

أمضي باكيا يا وطني /ه/ه//ه/ه///ه ٩ ج : ٢ هـ

أين السفنُ المعبأةُ بالتبغ والسيوف /ه/ه///ه//ه///ه/ه/ه//هه

١٤ ج : ٦هـ

والجاريـــــة الـــــتي فتحـــــت مملكـــــة بعينيهـــــا الـــــنجلاوين

/ه/ه///ه//ه///ه/ه///ه//ه/ه/ه/ه/ه/هه ٢١ ج : ٩ هـ

كامرأتين دافئتين /ه///ه//ه///هه ٩ ج : ٤ هـ

كليلةٍ طويلةٍ على صدرِ أنثى أنت يا وطني //ه//ه//ه//ه/ه//ه/ه/ه//ه///ه

١٨ ج : ٨ هـ

إنني هنا كشبح غريبٍ مجهولْ /ه//ه//ه////ه//ه/ه/ه/ه/ه٥٥ ١٢ ج : ٤ هـ

تحت أظافري العطرية /ه///ه//ه/ه/ه/ه ٧ ج : ٦ هـ

يقبعُ مجدكِ الطاعنِ في السنّ /ه///ه//ه/ه///ه/ه ٩ ج : ٥ هـ

في عيونِ الأطفالْ /ه//ه/ه/ه/ه٥٥ ٦ ج : ٢ هـ

تسري دقاتُ قلبكِ الخائرْ /ه/ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه ٧ ج : ٧ هـ

لن تلتقي عيونُنا بعد الآن /ه/ه//ه//ه//ه/ه/ه٥٥ ١٣ ج : ٢ هـ

لقد أنشدتك ما فيه الكفاية //ه/ه/ه///ه/ه/ه/ه/ه/ه ٨ ج : ٩ هـ

سأظلُّ عليكِ كالقرنفلةِ الحمراءْ ///ه//ه///ه//ه//ه///ه/ه٥٥ ١٣ ج : ٨ هـ

كالسحابةِ التي لا وطنَ لها /ه//ه//ه//ه/ه/ه////ه ٧ ج : ٦ هـ

لقد غدا من خلال طاقة المعاودة استقرار النسق على استرخاء سردي يعتمد أداة النداء ، واستحضار أنا الشاعر ، ثم الاتكاء على الاسترجاع (الفلاش باك) ، وغلب التشبيه بالكاف على وجه الخصوص على إيقاع الصورة الفنية ، وأصبحت هذه الأنماط موتيفات أسلوبية تهيمن على نسق النص حتى كان الامتداد الأفقي لاستعراض الحالة أوفر حظا من الإيغال الرأسي نحو بلوغ ذروة انفعالية بذاتها علي

خلاف ما وقع في وثبات أخرى ، وذلك ما امتد بالإيقـاع هنـا إلى التجلي ذاته ، وبالأساليب إلى تكرار أنماطها ، وبالصور الفنية إلى ذلك التنوع المحمول على قلب دفقة شعورية واحدة طالت على اسـتكناه معيتها المصاحبة لإيقاع شبه متزن في هذه الوثبة خاصـة ، في الوقـت الذي لم نتحصل فيه ذلك الاتزان على مستوى النص فيمـا سـبق إلا عقب حالة توتر خالصة فكانت إيجابية هذا الاتزان ، فقط لكونه نتيجة طبيعية لاحتدام صراع من نوع ما .

أما وقد أصبح ذلك نسقا فإنه لا يبقى لنا منه سوى ما خرج عن ذلك النسق ، وأول ملامح هذا الخروج هو أن الهيمنة صارت للزمن الحاضر وحده ، بعد ما قبع المجد الطاعن في السن ، وتجلى الحزن وبقع الـدم ، والبيارق المنكسة ، والبكاء ، وتحولت الذات الفاعلة إلى شبح مجهول ، إن الحاضر على الجملة أصبح حاضرا مريبا بشعا ؛ لا يتعادل موضوعيا إلا مع الرحيل .

تبدأ الدفقة الموصولة بالتفات مكرور من قبيل النداء الصـريح (يـا نظرات الحزن الطويلة) وكأن هذي النظرات قد انفصلت عـن ذات

الشاعر لتصبح سمتا عاما في ضمير الذاكرة الجمعية ، ويأتي هذا الصوت مجليا الوقع الخارجي للنداء على حساب ارتفاع إيقاع (/٥)، ولو اتكأ على مخاطبة الذات أو (المونولوج) ما كان وقع صخب (/٥) هكذا ، وفضلا عن ذلك فإن توجيه الخطاب إلى (نظرات الحزن) ومسار الدلالة على هذا النحو ينقلها إلى مضمار الاستعارة وكأن هذه النظرات الحزينة شخوص تسمع وتعي ، والإيقاع هنا هو المنوط به تخليق الصورة الجمالية ، فتأتي الجملة التالية معنية بقدر من التوازن بين (/٥) و(//٥) مع آخر من الاسترخاء على (///٥) ، (////٥) ، وهنا ضوء أحمر يشي عن عدم التشاكل بين جملتي النداء ، لأنه إذا كانت نظرات الحزن الطويلة نتيجة فإن بقع الدم الصغيرة هي السبب الذي يمكن أن يغير هذه النتيجة ، ولأن هذه البقع نائمة مسترخية فإنه يبقى الأمل في حراكها ، وفي وصف الصغيرة تحقير للمغالبة من حيث الكم ، لأن قلة من استشهدوا نتيجة طبيعية لقلة نوبات الجهاد في سبيل الحرية ، غير أن التماثل ممتد بين الجهر والهمس بشكل شبه متزن ، بينما لما يزل الاسترخاء مهيمنا ، (إنني أراك هنا) حيث لم يتوقف الأمر عند حدود الرؤية / الكشف وحسب بينما هي رؤية التردي

الشنيع ، إنها أصبحت رؤية فاضحة (على البيارق المنكسة) ، ولأن البيارق هي شارات الاحتفالات الكبرى التي ترتفع على رءوس الأشهاد إعلانا عن بهجة الفرح ونوعيته ؛ فإن تيمة الحزن هنا تعتمد المفارقة موتيفة جديدة بتنكيس هذه البيارق في مشهد حزين في الوقت الذي يتكئ فيه الإيقاع ولأول مرة داخل النص على انتظام النواة (//٥) وتكرارها خمس مرات دون غيرها من النوى الأخرى ، وكأنه الإشهار الأكبر للحدث حتى يسمع ويرى القاصي والداني ما وصلت إليه حالة التردي للمحبوبة / الوطن ، وذلك ما استلزم بالطبع ارتفاع الجهر إلى الهمس بعدما كانا قد تقاربا في الجملة السابقة ، لتتوطد صرخة الإيقاع مع صرخة الدلالة ، ثم بعدها يدلف النص إلى ما ألفه من احتدام بين التوتر والاسترخاء واعتماد فاعلية الأضداد ، فتأتي جملة (وفي ثنيات الثياب الحريرية) كحالة مضادة يفقد عندها الإيقاع اتزانه السابق إلى اتزان مختلف ٤(/٥) : ٣(//٥) : ١(///٥) ، ويتقارب الجهر والهمس مرة أخرى حتى تتجلى فعالية الخفوت المثير تحت الثياب الحريرية ، ولو كان الخفوت كاملا لترددت تماما فعالية (/٥) ، ولو كان السفور كاملا لترددت تماما فعالية (//٥) ، (///٥) ، إنه الإيقاع مرة

أخرى تتجلى على ناصيته دلالة الصورة وفاعلية الأثر ، ذلــك حــتى تحضر (الأنا) حضورا متسقا إلى حد كبير مع إيقاع الجملة السابقة ، أي أنه حضور لم يتميز بارتفاع مصاحب في صخب الإيقاع إلا بعليــة للصوت الجهور ، وإذا بحثت عن مسوغ للدلالة لتفسير ذلك الحضور فسوف تجيبك عنه تتمة الجملة (أسير كالرعد الأشقر في الزحــام) ، ولمسوغات الدلالة ذاتها تبطل فاعلية الرعد بالرغم من كونــه أشــقر إمعانا في شدة الضوء أو شحوبا في شدة التردي ، النتيجة الحتمية هي الخفوت لأن الذات الفاعلة تاهت في زحام الضجيج ٣(/٥) ، ولكــن أي زحام وأي ضجيج ؟ إنه ليس ضجيج الواقع الــذي تاهــت فيــه الحقيقة ، بينما هو زحام الرؤى ، لتتسق الصورة الرؤيوية على طــول الدفقة بدءا من نداء النظرات واستحضار فاعليتها حتى ينجلي الأمــر عند (تحت سمائك الصافية) وعندها تصادفنا للمــرة الأولى ظــاهرة إيقاعية أخرى لافتة تشي عن بؤرة للضوء ؛ ذلك حينما يهيمن تمامًــا الصوت المهموس على المجهور بنسبة ٨ هـ : ٣ ج ، وهو ما يحــدث للمرة الأولى والأخيرة على هذا النحو ، إنما شدة الضوء التي انجلــت عندها المحبوبة ، أو هي الحقيقة الوحيدة ، لأنها هبة الخالق وليست منة

الخلق ، إنها الجبلة الفطرية لما لدينا من طاقات فاعلة ، تتأكد مصداقيتها من سبيل إيقاعي آخر تتوازن فيه (/٥) مع (//٥) مرتين وتحضر (///٥) مرة واحدة في محاولة لترجيح الاسترخاء حتى تأتي مشروعية حضور التوتر مرة أخرى في جملة (أمضي باكيا يا وطني) حيث غلبة (/٥) مرة أخرى ملاءمة للمضي مع البكاء الصاخب والمتحرك ، ثم وكعادة النسق دائما وكما سبقت الإشارة يغلب الجهر الهمس دون احتدام لصراع صوتي ؛ لأن الدفقة لم تنته بعد وإن أرقتنا باسترخاء جديد بعد ذروة في رحلة بحثها عن ذروة أخرى .

تبدأ رحلة البحث هنا بالسؤال (أين السفن المعبأة بالتبغ والسيوف) ، وهذا السؤال بالرغم من وقوعه إيقاعيا تحت سطوة الاسترخاء بتوازن (/٥) مع (//٥) ثم فاعلية (///٥)، وحضور الفاصلة الكبرى يضفي على الاسترخاء قدرا من الهيمنة يجعلنا نتوقف كثيرا إمعانا في الدلالة لخروج السياق عن النسق ، إنها المرة الأولى التي يحضر فيها الاستفهام بالرغم من الحضور المتنوع للأسلوب الإنشائي ، والسؤال تتعدد أغراضه ، وهو يستحضر المجهول ، أو يؤكد المعلوم من قبيل المفارقة ، ولكنه يأتي هذه المرة موغلا في استحضار التردي بالتبعية تواصلا مع

رحلة انكسار الذات الفاعلة على سبيل الاستهجان ؛ ليصل فيه الجهر كالعادة إلى سطوته ، ومع غلبة الاسترخاء تأتي مشروعية المفارقة ، ليتبع ذلك حركة مفرطة تجلي دلالة (الجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين) التهكمية ؛ زيادة في فعالية التأثير ، وكأن استحضار هذه الجارية الجميلة كان ضرورة حتمية لتفعيل جمالها اتساقا مع النسق الإيقاعي ؛ الأمر الذي استحضر صيغة التثنية ذاتها في صورة الوطن (كامرأتين دافئتين) بالرغم من تردي الفاعلية مع الكثرة في هذا الموضع لأن الوطن / امرأة واحدة دافئة تكفي وتصبح أبلغ من اثنتين إلا إذا كان منحى الدلالة لما يزل على حاله من التهكم والسخرية بغلبة نواتي الاسترخاء (//ه) ، (///ه) وتواصل علية الجهر على الهمس في جملة (كليلة طويلة على صدر أنثى أنت يا وطني) مع الغلبة التامة للنواة (//ه) في شكل غنائي شبه منتظم مع خفوت نواة الإيقاع (/ه) لتشبه الغنائية النواح الذي تتباعد فيه الساكنات ؛ تأكيدا على تواصل صيغة التهكم والسخرية التي لم تتجاوب معها الدلالة إلا بالنتيجة الطبيعية (إنني هنا شبح غريب مجهول) إيغالا في علية الجهر واستمرارا في حفاظ الإيقاع على القدر ذاته من شبه التوازن المصاحب لحالة التهكم حتى

تعلو (/٥) فجأة مع (تحت أظافري العطرية) ؛ فثمة ملمح إيجابي طاعن في الصخب ، وقبل أن نقع عليه يتزن الجهر مع الهمس تواؤما مع الدلالة حتى يعاود الجهر مغالبته مرة أخرى على أعتاب جملة (يقبع مجدك الطاعن في السن) ، والطعن في السن هرم ، والهرم ضعف ، بلغ إذن ذلك المجد القديم حد الشيخوخة والضعف (في عيون الأطفال) الأمل / الغد ، (تسري دقات قلبك الخائر) بغلبة إيقاع (/٥) إسراء مشروعا في ظلمات الحاضر

المؤلم وخوارا حقيقيا لقلب متعب اتسقت فيه أصوات الجهر مع الهمس ؛ حتى تأتي النتيجة الطبيعية جهورية القول وصاخبة الإيقاع (لن تلتقي عيوننا بعد الآن) ، (لقد أنشدتك ما فيه الكفاية) بارتفاع إيقاع الإنشاد (/٥) دون خطابية بل بغلبة إيقاع التوسل بتفوق الهمس على الجهر ، غير أنني لن يغلب جهري همسي سوى بكوني (سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء) وعندها سوف يأتي المخرج المنشود والمعادل الموضوعي بين جهري وهمسي ٧ ج : ٦ هـ ، بين واقعي المتردي وغدي المأمول ، بين حركتي وصمتي ، بين قوتي وضعفي ، بل بين توتري واسترخائي بين نوى الإيقاع الثلاث ٢(/٥) : ٢ (//٥) : ٢

(///٥) ، بيد أنني كالسحابة التي لا وطن لها باستحضار نواة لا وقع لها إلا في أحوال الخروج والوداع بهيمنة على النفس ترحل بها إلى عـــالم الخفوت والانضواء ، هذه النواة – مجازا – هـــي (/////٥) ظهـــرت مثيلتها للمرة الأولى قبلا بذكر حالتي المطر ثم الرحيل وتكررت بذكر المجد القديم ، وها هي تظهر في ختام هذه الدفقة مع الضياع ، هل هي نبرة الحزن الكامنة في أعماق الشاعر تواصلا مع تيمة النص ؟ !

– ٩ –

وداعا أيتها الصفحاتُ أيها الليلْ //٥/٥/٥///٥///٥//٥//٥/٥٥ ١٢ج:٧ هـ

أيتها الشبابيكُ الأرجوانية /٥///٥//٥/٥/٥/٥//٥/٥/٥ ١١ج:٥ هـ

انصبوا مشنقتي عاليةً عند الغروبْ /٥//٥/٥///٥/٥///٥/٥/٥//٥٥
١٧ ج : ٥ هـ

عنــــــدما يكــــــون قلـــــبي هادئـــــاً كالحمامــــــةْ
/٥//٥//٥//٥/٥///٥/٥//٥/٥ ١٤ ج : ٦ هـ

جميلاً كوردةٍ زرقاءَ على رابيةْ //٥/٥//٥//٥/٥/٥///٥/٥//٥
١٦ ج : ٤ هـ

أودُّ أن أموتَ ملطَّخاً ///٥//٥//٥///٥//٥ ١٠ ج : ٢ هـ

وعيناي مليئتان بالدموعْ //٥/٥//٥//٥//٥//٥٥ ١٢ ج : ١ هـ

لترتفـــــعَ إلى الأعنـــــاقِ ولـــــو مـــــرةً في العمـــــرْ

//٥////٥/٥/٥//٥/٥//٥/٥/٥٥ ١٩ ج : ٦ هـ

فإنني ملئٌ بالحروفِ ، والعناوين الداميةْ //٥//٥//٥/٥/٥//٥//٥//٥/٥/٥/٥//٥

١٩ ج : ٤ هـ

في طفولتي /٥//٥//٥ ١ج : ٤ هـ

كنتُ أحلمُ بجلبابٍ مخططٍ من الذهبْ /٥//٥///٥/٥/٥//٥//٥//٥//٥

١٥ ج : ٧ هـ

وجوادٍ ينهبُ في الكرومِ والتلالِ الحجريّةْ ///٥/٥///٥//٥//٥//٥/٥///٥/٥

١٨ ج : ٦ هـ

أمّا الآنْ /٥/٥/٥٥ ٥ ج : ـ هـ

وأنا أتسكّع تحت نورِ المصابيحْ//٥///٥//٥/٥//٥/٥٥ ١٠ ج : ٨ هـ

أنتقـــــلُ كـــــالعواهرِ مـــــن شـــــارعٍ إلى شـــــارعْ

/٥////٥//٥///٥/٥//٥//٥/٥/٥ ١٦ ج : ٦ هـ

أشتهي جريمةً واسعةْ /٥//٥//٥//٥/٥//٥ ٨ ج : ٦ هـ

وســـــفينةً بيضـــــاءَ ، تقلـــــني بـــــين نهـــــديها المـــــالحينْ

///٥/٥/٥/٥///٥//٥/٥//٥/٥/٥//٥٥ ٢٠ ج : ٨ هـ

إلى بلادٍ بعيدة ، //٥//٥/٥//٥/٥ ٩ ج : ١ هـ

حيث في كلّ خطوةٍ حانةٌ وشجرةٌ خضـراءْ /٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥////٥/٥/٥٥
١٣ ج : ١٢ هـ

وفتاةٌ خلاسيّةٌ ،   ///٥/٥//٥/٥/٥   ٤ ج : ٦ هـ

تسهرُ وحيدةٌ مع نهدها العطشانْ /٥////٥//٥///٥//٥/٥/٥٥ ١١ ج : ٩ هـ

(وداعا) قرار حاسم جديد ، لكنه حسم اليأس بين الأمل والرجاء ، وصوت خافت تملأه حشرجة الأنين تشاكلا مع نبرة الانكسار الأخيرة بعدما نصب الإيقاع خيام الحزن على أرض الاسترخاء التام في شـبه اتزان بين النوى الثلاث ، ولولا أن ارتفع الجهر في سياق انكسار أولى به هيمنة الهمس ؛ ما هزنا السخط في جهورية القول بالوداع كفرض قسري وليس كنزوع اختياري ، إننا قد بدأنا نتداعى في أحبولة تداعي أنغام الوتر ، لقد أوشكت الصفحات أن تكتمل ، إنها أيام العمر الـتي صاحبت دورة القمر حتى انطوت في المحاق ، ولم يبق منها سوى ظلمة الليل ؛ فيا أيها الليل وداعا أيضا ، يا من لم يكن منك من أمل سـوى ذلك البصيص من ضوء القمر ، ليتمحور الضوء عنصرا فاعلا مهيمنا على طلاقة الصورة ومحجما تألقها الجموح حتى باتت ومضات ضوئية

تغدو وتروح شأن ما دأب عليه النسق الإيقاعي بين التوتر والاسترخاء ، وها هو إيقاع الصورة يحفل بالموتيفة ذاتها من الليـل إلى الشـبابيك الأرجوانية إلى الأرجوانية إلى الغروب في متتالية للأسطر الثلاثة الأولى ، بينما التشاكل يبقي على الأولين منهم حيث الوداع أيضا للشبابيك الأرجوانية موقعا بإعلاء النواة (/٥) مؤكداً رقصة الأمل الحزين في دال (الشبابيك) ، غير أن أرجوانيتها تواصل إيقاع الصورة اللوني المتماثل مع الوجوه الصفراء ، وشمس الظهيرة الصفراء ، والشـبابيك بـداها الإيجابي وعلية الإيقاع الراقص تحتم اتصالها بدرجة أكبر مع السـنابل البرتقالية ، ليحمل الوداع طعم الفراق بقيمة جديدة لأمل جديد تحدوه إيجابية الإيقاع ، ولأن هذا الأمل مضطجع على ريح الوداع بعد اليأس تتواصل سطوة خنوع الهمس على سلطة الجهـر ، ولم يكـد يـدلف الشاعر إلى جملة (انصبوا مشنقتي عند الغروب) حتى اكتمل إيقـاع الصورة من الليل إلى الشبابيك الأرجوانية في نهـار حـزين (الأمـل المشكوك في مصداقيته) إلى الغروب ، وحالة الغروب هذه هي الزمان الكوني الأكثر فيضا باليأس بعد احتقان الأمل ، لأن الليل قد يحـدوه القمر والنجوم ، والنهار كشف وجلاء ، أما الغروب أو حالة انكسار

الضوء وتردي الشمس فإن ثمة معادلا موضوعيا وحيدا له وهو نصب اعتلاء مشنقة الذات مكانها ، وبصيغة الأمر تستحضر هذه الذات الفاعلة قدرتها شأن ما فعلت مع الأمر (خذني إليها) ، و (قل لحبيبتي) ، وإذا كان الأمر في (خذني) قد اشتمله الرجاء بعد حضور الهمس بما يلائم التوسل ، وفي (قل) كان قد اتكأ على غلبة الجهر أملا في تحقيق الأمنية بأشد وسائلها ؛ فإنه في الأمر الثالث (انصبوا) جاء الخطاب للجمع بعدما وقع قبلا للمفرد ، فالحالة توتر إذن ، ليصير حري بالجهر أن يرتفع نسبيا ، وبالإيقاع أن يوازن بين نواتي الاسترخاء (//٥) ، (///٥) في مقابل نواة الصخب (/٥) التي لما تزل مرتفعة بعد شبه اتزان في مدخل الدفقة الواقع على الاسترخاء ، ثم ارتفاعها مع إيجابية الدال اللوني وحضور الشبابيك ، إلى أن حافظت على الارتفاع ذاته حال دخول حالة التوتر الجديدة وذلك القدر من تفعيل الحضور الزمني واللوني الذي لا يكتمل إلا عند الغروب ، متى ؟ (عندما يكون قلبي هادئا كاليمامة) فقط (عند الغروب) ؟ نعم ، حيث يتحقق سلام اليأس والانكسار ؟ نعم ، وعندها يتحقق الشاهد فيتزن الإيقاع بين (/٥) و (//٥) تماما ، ولكن أما كان أولى أن يستتبع ذلك اتزان

الجهر مع الهمس ؟ ! الواقع مع الرؤية ؟ ! بيد أن ذلك الاتزان لم يكن المشهد الأخير وإلا لما غابت النواة (///٥) وما علاها من خفوت للإيقاع حتى يركن إلى السكون الهادئ ، ولكن الحالة لما تزل في أشد مراحل توترها حيث مازال الجهر مرتفعا بشكل طاغ ، ليتواصل التشاكل مع جملة (جيلا كوردة زرقاء على رابية) حتى يحدث الاتزان التام بين (/٥) و(//٥) مع ميل للاسترخاء النسبي بدخول النواة (///٥) وتواصل لارتفاع الجهر على الهمس إلى أن نقع على السكون التام في جملة (أود أن أموت ملطخا) ، فإذا ب (/٥) بإيقاعها الراقص أو الصاخب أو الذي دأب على ملاحقة الأقدام بعضها بعضا في انتظام الحركة والسكون وكأنها (المارش العسكري) في خطى الاستعراض ؛ تختفي تماما وتتألق فعالية إيقاع (المارش الجنائزي) بحضور (//٥) و (///٥) وتنخفض نسبة الجهر إلى الهمس ، وكأن استحضار الموت قد أفضى بإيقاعه إلى السكون في قمة التوتر ليركن قليلا إلى استرخاء مؤقت (وعيناي مليئتان بالدموع) ندما وحسرة على هذه النهاية في حراك ضئيل ل(/٥) يتيمة في مقابل ٤(//٥) +١(///٥) ، ويبلغ الاستهجان ذروته وتحتدم السخرية (لترتفع إلى الأعناق ولو مرة

واحدة في العمر) ، يا للحسرة ! ويا لمركزية الحزن! وقع يستحضر بهجة موت الشهيد فترتفع (/٥) إلى ٥ مقابل ٢(//٥) + ١(///٥) ، ثم تندلع النواة الحزينة (//////٥) المتكررة دائما وأبدا في ذرى الحزن والحسرة ، فلم يبرح الأمس حتى كانت مصاحبة لحالة الأسى والحسرة بافتقاد المطر ، و(قبل الرحيل بلحظات) ، ومع حسرة أخرى بذكر المجد القديم ، ومع حسرة ثالثة في ختام الوثبة السابقة حال ذكر السحابة التي لا وطن لها ، ثم هي الآن توشك أن تصبح خلا مصاحبا لحسرة أخرى حيال هذه الميتة ، في تصاعد وغلبة للجهر على الهمس بما يواكب ثورة الحس الداخلي وضجيج الإدرار الإيحائي لذلك المشهد الطاعن في الأسى ١٣ ج : ١ هـ ، وكأننا نشارك في صياغة القصيدة من جراء إيقاعها (فإنني مليء بالحروف والعناوين الدامية) ، إلى هذا الحد بلغت مصداقية الأثر ، لتطول سيطرة الجهر على الهمس بما يشبه عجلة التاريخ التي ترتع في الذات الشاعرة باسترجاع من الحاضر إلى الماضي (في طفولتي) ليحق ل (/٥) أن تحافظ على تألقها مادامت هي الطفولة ، ولكن لأن العناوين دامية كان لابد لهذا الإيقاع الطفولي أن ينهار في آنه أمام (//٥) في السطرين الشعريين حتى تتمة الجملة فيختنق

الجهر أمام الهمس بما يقيد التوتر إلى استقرار وهدوء نسبي تمهيدا لطلع جديد .

(كنت ...) غالبا ما تستدعي طقوس الحكي والسرد ، هو استرخاء إذن ، وتواصل بأحلام الطفولة لم ينقطع ، ويتألق الاسترخاء بغلبة طاغية للجهر على الهمس ، ثم تأتي نواة الفاصلة الكبرى التي توشك أن تقارب نواة الحسرة ذات الوميض الموتيفي على محور تيمة الحزن ، لم إذن طغى الجهر على الهمس ؟ ولم وقعت هذه النواة ؟ إنه الجلباب المخطط بالذهب ، فالجلباب زي عربي أصيل وتخطيطه بالذهب غير زركشته أو نقشه لحضور الوعي والإبداع الذهني وتفعيل التورية ، إن الحلم لم يكن أبدا مستحيلا لأنه قد وقع قبلا حينما ارتدى العربي هذا الزي وهو في أبهة حكمه وملكه ، ولعل الإيقاع الصوتي نتاج طبيعي للإيحاء الدلالي للجلباب فيدمغ الجهر الهمس تفعيلا لحضور الدلالة الإيجابي ، ومادمنا إزاء المجد التاريخي كان لابد أن يقع الأمر على شبه حسرة فكانت (////٥) ، ويشي الإيقاع اللوني من خلال طاقة المعاودة عن إلحاح على الصفرة ومشتقاتها فتستوعب تجليات الصورة الإيجابية والسلبية ، غير أن الرحم اللوني ينطلق من صفرة العلة والمرض

والانكسار والحزن فتواصل معه عربة السبايا الوردية حيث سـخرية اللون، ثم الرعد الأشقر في الزحام والوجوه الصفراء في تجـل لحالـة الإحباط التي يحدوها الأمل في الخروج من الكبوة تنويعا على اشتقاقات اللون ذاته في السنابل البرتقاليـة والقرنفلـة الحمـراء والشـبابيك الأرجوانية والجلباب المخطط بالذهب ، وتتصـيد بـذلك في شـباك الإيقاع اللوني موتيفة جديدة تتواصل مع الأسى والأمل ، وتتواصـل كذلك جملة (وجواد ينهب في الكروم والتلال البعيـدة) في عطـف جديد على ترنيمة الحلم محققا قدرا من التشاكل الإيقاعي يحافظ علـى التوازن ذاته بين (/ه) و (//ه) وتزيد عليها (///ه) بالقدر ذاته محدثة قدرا يسيرا من التباين تجاوبا مع فعالية الدلالة باستحضـار النتيجـة (جلباب مخطط بالذهب) / أبهـة الملـك، بينمـا في الجملـة التاليـة استحضرت مقوماتها أو أسبابها فكانت شراهة الجواد وقوته وسـطوته وقدرته على خوض الأجواء الوعرة لتقع المعادلة المنطقية على جملـة (أما الآن) فيمحق الجهر الهمس ، ويتـألق الحضـور المطلـق ل (/ه) وحدها رغبة في تجلي المفارقة جلاء ظاهرا يستحضر بالضرورة قدرا من التوتر المسموع إيذانا بموجة جديدة من موجات السخرية والتحسـر

تبدأ بجملة (وأنا أتسكع تحت نور المصابيح) متمتعة بقدر من الاسترخاء يوازن بين (/٥) و (//٥) وتتفوق فيه (///٥) عليهما ثم تأتي مقاربة الهمس للجهر مؤكدة حالة الضياع والاستسلام وتفعيل إيحاء نور المصابيح بإدرار سلبي بالرغم من كونه نورا ، حتى إذا ما استحضرنا طاقة المعاودة أدرجناه ضمنا تواصلا دلاليا مع الكناري المسافر في ضوء القمر ، ونواح عاصفة النجوم ، وشمس الظهيرة الصفراء ، وقرب الغيوم الصامتة ، ووداع الليل بالليل ، ومشنقة الغروب ؛ لنكتشف أن الإيقاع الصوتي يأتي سلبا دائما وأبدا ، فكيف لنور المصابيح أن يكون إيجابا ونحن نفتقد فرحة الضوء وصيحته الجهورية وإيقاعه الصاخب ، إنما وحسب هو الضوء الذي تنكشف به وفيه حالة الضياع ، إن الإيقاع التركيبي بدأ ينجلي على انسجام تام مع الإيقاع التخيلي والإيقاع الصوتي ، وعندما تأتي جملة (أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع) يحتدم التوتر مرة أخرى ، وتبلغ السخرية مداها ، وتتألق فعالية المضارعة تأكيدا على تردي الواقع الآني ، ومع استحضار صورة العهر وضجيج الشوارع يطغى الجهر على الهمس ، و(/٥) على (//٥) على(///٥) ، ثم تبزغ مرة أخرى شمس

الوجع ونقع على نواة الحسرة (/////٥) فقط لأنه أنا ، الذات العربية ، كالعواهر ، من شارع إلى شارع ، أشتهي جريمة واسـعة بامتـداد الوطن ، لأعود مرة أخرى إلى نبرة التسكع فيعود الهمـس لمقاربتـه ، ولأنه اشتهاء ساخر فلما تزل سطوة إيقاع الاسترخاء أيضـا مؤكـدة حالة الدوار والتيه واتساع الجريمة إلى أن يأتي اشتهاء السفينة البيضـاء وحلم الرحيل بين نهديها فنستشعر على الفور إيجابية اللون وحضـور البياض بسمته النقي المضيء فينقلب الإيقاع رأسـا علـى عقـب ، وتتحول نبرة السخرية إلى أمل حقيقي فيعلو صوت الجهر وتتألق غلبة (/٥) على (//٥) على (///٥) تواصلا مع الجملة قبـل السـابقة في تشاكل إيقاعي يؤكد التواصل بين الواقع والتشهي ، فإذا ما كان ذلك هو إيقاع الواقع المتردي فثمة إيقاع مشاكل يمكن أن يتحقق على وقعه الحلم المشتهى ، ثم نركن مرة أخرى (إلى بلاد بعيدة) يا للحلم الذي لم يكتمل ! ويا للبهجة التي أجهضت ! إنه الفرار ، آن إذن للإيقاع أن يتردى وتعلو (//٥) على (/٥) ، غير أن الجهر لما يزل متفوقا ، وكأنه الصوت الذي لم يركن إلا إلى أسماع البلاد البعيدة ، وكأن الـوطن / الواقع قد صمت آذانه ، فليس ثم من يسـمعني إلا هنالـك بعيـدا ،

وهنالك فقط سوف تصغي الآذان (حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء) فيتزن الجهر مع الهمس ، وتتألق علية (/٥) على (//٥) على (///٥) مرة أخرى ، ولكن ويا للحسرة أن يحدث ذلك هنالك ! وعلى الفور يستجيب الإيقاع وتأتي نواة الحزن والحسرة (/////٥) على ما اعتدنا عليه ، ولم يكن تفوق (/٥) أبدا لصراخ البهجة ؛ بينما هو ترسيخ لحالة التيه التي يقع على وردها الموكب في طريقه للحانة ، ثم ما تحمله الشجرة الخضراء من طموح في انبثاق الأمل من جديد ، ربما كانت هي عودة الحياة بعد الطوفان ، ليكتمل المشهد / الحلم المنتهى بالفتاة الخلاسية التي تحضر في صخب متفوق ل (/٥) على (//٥) + (///٥) تيمنا بإيجابية الحركة في دعة واستسلام تام ببلوغ الهيمنة للهمس على الجهر ، وتبقى هذه الفتاة الخلاسية بين مغالبة الهمس على الجهر حتى يحدث شبه اتزان تستقر عليه خاتمة التجربة ، وتبقى معه كذلك تلك الهيمنة ل (/٥) على (//٥) على (///٥) مؤكدة السطوة التامة للفتاة الخلاسية / الرمز التي تسهر وحيدة مع نهدها العطشان ، هل هي خلاسية نُهْزَة ؟ ! أم هي الخليط بين البياض والسواد ؟ ! إنها إذا كانت الأولى ما كان في الشعر من شعر ، وإذا ما كانت الثانية فإن

السفينة البيضاء تغدو بارقة الأمل الذي يحمل إشراقات الوجدان ، ليتألق الإيقاع اللوني ويصبح النهدان المالحان حالة من الجمود الأبيض الذي تحول فيه البحر إلى ملح أبيض وكأنه التحول من الحياة إلى الموت ، وتغدو البلاد البعيدة التي لا لون لها هي البلاد / الوطن المأمول ، والسفينة هي الجسد وليس البحر بعد موته ، لتتألق الإنية **Ontology** حتى إذا ما أضحت الفتاة خلاسية أضحى الوطن عربيا حرا بعدما تتساقط هذه الملوحة / العرض ، وينبثق الجوهر / تلك الفتاة التي تسهر وحيدة موغلة في الظمأ بعدما اشتدت ملوحتها في انتظار فارسها ، لتعلو نبرة الغياب في (الماء) الدال الكامن في الفضاء الشعري ، ذلك الذي يكافئ الظمأ ، لتندلع منه الحياة مرة أخرى بعد الطوفان ، وهو ما لن يتحقق إلا بعد أن يغشي الفارس فتاته فيتوالد نسل جديد يخرج عن تلك الحالة من الحزن التي طالت في ضوء القمر.

الفتاة خلاسية عربية إذن ، تسهر وحيدة على أرق ، تحلم بمن يروي ظمأها حتى تسكر ؛ فتخرج شطأها ، وتندلع أشجارها الخضراء ، إنها معطيات البلاد البعيدة / الأمل ، إنها الحالة ذاتها التي تبرأ من التسكع في الشوارع كالعواهر ؛ وكأنها الأمنية الجريحة ، وحتى إذا ما أولنا

الشعر بالشعر كانت التنويعات الموتيفية على تيمة الحزن ترسيخا لهذه الحالة ، وكانت نوبات التوتر والاسترخاء هي ذريعة سيمترية النص ، واعتمدت القراءة ظواهر التشاكل والتباين في تحديد أنماط الموتيفات ، ثم كانت طاقة المعاودة هي المفجر الأكثر فاعلية في احتواء الإيقاع الصوتي والتخييلي والتركيبي ، اعتمد الأول إيقاع البنية الشكلية بمستوياتها المختلفة ، وساعد الثاني على استقراء الصورة الفنية ، أما الثالث فوقع على استجلاء المستوى النحوي والصرفي والنسقي ، دون أن ينفصل أي من المستويات الثلاثة ، إن الإيقاعية باتت تؤكد على تفرد العربية بمنحى تأويلي خاص يؤكد ما لصيغها وتراكيبها وإيقاعاتها الصوتية من خصوصية تستوجب بالضرورة آلية تأويلية يتحقق من خلالها مستوياتها الجمالية المختلفة ؛ دون أن ينتقص من ذلك مدى مصداقية التناول والارتكاز على أصل فلسفي خاص يتواصل مع الإبداع الإنساني العالمي ، ويؤصل لخصوصية المنتج الإبداعي العربي دون هرطقة بنعرة قومية ؛ بينما هي خصوصية نوعية في مادته الخام من ناحية وإعمالا لأصل فلسفي مطلق تلتقي عنده دائرة المجرد في الفكر العالمي ، وهو ما تجلى عيانا في الانطلاق من ذلك الأصل ، ولعل

الإيقاعية بذلك تكون قد حققت نتائجها اتساقا مع فرضياها أمـــلا في استوائها على حد النظرية .

الهوامش

(١) النمل ٨٨ .

(٢) انظر الواقعة ٧٥ .

(٣) ينضوي المصطلح على تجسيد الفعل الفردي المقصود إزاء التواصل ، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التي تجلي هذا الاستعمال .

- انظر : نظرية المصطلح النقدي ، عزت محمد جاد ، الهيئة العامة للكتاب سنة٢٠٠٢ ، ص٢٧٨ .

(٤) الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغذامي ، نادي جدة سنة ١٩٨٥ ص٤٧.

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفني ، مصطفى سويف ، دار المعارف سنة١٩٨١ ، ص٣٢٧ .

(٦) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، محمد فتوح أحمد ، دار المعارف سنة١٩٨٤ ، ص٣٦٢.

(٧) المدخل إلى علم اللغة ، رمضان عبد التواب ، الخانجي سنة١٩٨٥ ، ص١٠٣.

(٨) السابق .

(٩) أسرار العربية ، أبو البركات بن الأنباري ، تحقيق محمد البيطار ، دمشق سنة١٩٥٧ ، ص٤١٨ .

(١٠) أصوات اللغة العربية ، عادل خلف ، مكتبة الآداب سنة١٩٩٤ . ص٨٨ ، ٨٩ .

(١١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط٢سنة١٩٨٤ ، ص٢٠٠ .

(١٢) المدخل إلى علم اللغة ، ص١٦٠.

(١٣) في الأدب والنقد ، محمد مندور ، نهضة مصر ١٩٧٨ ، ص٣٠ .

(١٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص٢٦٣ .

(١٥) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، صابر عبد الدايم ، الخانجي ط٣ ١٩٩٣ ، ص١٠٠ .

(١٦) بحر الخبب في الشعر الحر ، أحمد مستجير ، مجلة إبداع ع١١ نوفمبر١٩٨٣ ، ص٨٦ .

(١٧) السابق .

(١٨) موسيقى الشعر العربي ، ص٨٠ ،٨١ .

(١٩) سامي البدراوي ، أزمة المصطلح النقدي ، شكري عياد جسور ومقاربات ثقافية ، عين للدراسات ١٩٩٥ ، ص٩٥ .

(٢٠) علوي الهاشمي ، في مسألة الإيقاع الشعري . شكري عياد ... ص٣١١

(٢١) مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت١٩٧٥ ، ص٤٨١.

(٢٢) مادة : وقع .

(٢٣) في مسألة الإيقاع ، ص٣١١ .

(٢٤) السابق .

(٢٥) علم اللغة العام ، كمال بشر ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص٨٩ ، ٩٠ .

(٢٦) أصوات اللغة العربية ، ص ٢٧-٣٠ .

(٢٧) الكتاب ، سيبويه ، تحقيق عبد السلام هارون ، ج٤ ، الخانجي ط٢ ١٩٨٢ ، ص٤٣٤ .

(٢٨) أصوات اللغة العربية ، ص٥٤ .

(٢٩) الأصوات اللغوية ، الأنجلو ١٩٦١ ، ص٢٠ وما بعدها .

(٣٠) الكتاب ، ص٤٣٤ .

(٣١) أصوات اللغة العربية ، ص٥٤ .

(٣٢) على سبيل المثال : البقرة (١١٧) ، آل عمران (٤٧) .

(٣٣) الثقافة العربية ، المكتبة الثقافية ، ع٣٠٩ ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ ، ص١٢٤ .

(٣٤) نظرية المصطلح النقدي ، ص٤٣ وما بعدها .

(٣٥) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار ، ج٢ ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ ، ص٤٨ وما بعدها .

(٣٦) السابق .

(٣٧) السابق .

(٣٨) السابق .

(٣٩) السابق .

(٤٠) السابق .

(٤١) السابق .

(٤٢) المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عناني ، لونجمان ١٩٩٦ ، ص٧٨.

(٤٣) السابق .

(٤٤) بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، عالم المعرفة ع١٦٤ ،سنة ١٩٩٢ ، ص٦١ .

(٤٥) النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ترجمة جابر عصفور ، آفاق الترجمة ع١ سنة ١٩٩٥ ، ص١٣٠ .

(٤٦) أساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل ، كتابات نقدية ع٥٤ سنة ١٩٩٦ ، ص٢٤ .

(٤٧) مدخل إلى السيميوطيقا ، سيزا قاسم وآخرون ، دار إلياس سنة ١٩٨٦ ، ص١٩-٢٠ .

(٤٨) الخطيئة والتكفير ، ص٥١ .

(٤٩) كشاف اصطلاحات الفنون ، التهانوي ، تحقيق لطفي عبد البديع ، المؤسسة المصرية ١٩٦٣ ، ص١٢٨ .

(٥٠) جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص٣٨٨ .

(٥١) في مسألة الإيقاع الشعري ، ص٣١٢-٣١٤ .

(٥٢) السابق .

(٥٣) السابق .

(٥٤) يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، ترجمة محمد فتوح أحمـــد ، دار المعارف ١٩٩٥ ، ص٧٠-٧١ .

(٥٥) آل عمران (٣٥) .

(٥٦) النساء (١٢٨) .

(٥٧) يوسف (٥١) .

(٥٨) القصص (٩) .

(٥٩) القصص (٢٣) .

(٦٠) النساء (١٢) .

(٦١) تحليل النص الشعري ، ص٧١ .

(٦٢) السابق .

(٦٣) مصطلح أتى به (توماشيفسكي) وساوى بينه وبين المقياس ، . انظر : نظرية اللغة الأدبية ، خوسيه إيفانكوس ، ترجمة حامد أبو أحمـــد ، دار غريب القاهرة ١٩٩٢ ، ص٢١٤ .

(٦٤) تمام حسان ، اللغة بين المعيارية والوصفية ، مطبعة النجاح الجديـــدة ، الدار البيضاء ١٩٨٠ ، ص ١١٩-١٢٠ .

(٦٥) مدخل إلى السيميوطيقا ، ص ١٥٢-١٥٤ .

(٦٦) السابق ، ص١٤٧ .

(٦٧) السابق ص١٥٢ .

(٦٨) النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٣-١٦٤ .

(٦٩) تحليل النص الشعري ، ص٦٠ .

(٧٠) السابق ، ص١١ .

(٧١) التيمة **Theme** مصطلح يعني الطريقة التي يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه ، والتيمة هي المكون الأساسي الأول للجملة أو النص من حيث كونها الفكرة موضع الاهتمام .

(٧٢) الموتيفة **Motif** هي نمط دلالي متكرر ظاهر الوضع سواء أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة في نص ما ، ويكون جزءا من موضوع تيمة رئيسة على اعتبار التيمة أعم وأشمل .

(٧٣) جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص٤١٥-٤١٦ .

(٧٤) السابق .

(٧٥) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص٥٣ .

(٧٦) من ديوان (حزن في ضوء القمر) ، محمد الماغوط ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص٣٧-٤٢ . وقد اخترت هذه القصيدة باعتبارها محاولة أولى أصلت لشعرية قصيدة النثر على وجه الخصوص من ناحية ، وتأكيدا على حضور الإيقاعية في شعرية النص دون الإيقاع العروضي المنتظم من ناحية أخرى ، ثم تواصلا مع فرضية مصداقية تجلي الإيقاع على نحو من الانفعال يخلو من القصدية ويتكئ على عفوية الطرح الإبداعي على ما هو عليه في التفكيكية.

(٧٧) مصطلح يعني التماثل أو التناظر في التكـوين **Symmetries**،

وأصله الكلمة اليونانية **Symmetros** بمعنى (استواء تقسـيم)

العمل الذي على جانبي خط التقسيم الوهمي .

- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص٢٠٧-٢٠٨ .

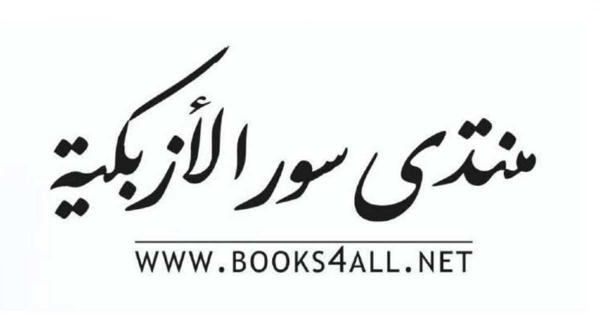
****

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
• إهـداء	٢
• توطئة	٣
• في البدء كان الإيقاع	٤
• هو الإيقاع إذن	١٠
• القيم الإيقاعية غير العروضية	١٢
• جدليات النظرية وتأويل الشعر بالشعر	٢٢
• إيقاعية أم تفكيكية	٣٠
• الإيقاعية بين مداخلات النقد الجديدة	٣٩
• المنهج الإجرائي للقراءة الإيقاعية	٤٤
• القراءة الإيقاعية نموذجاً	٤٧

رقم الأيداع ١٧١٦٠ / ٢٠٠٢

رقم الدولى ٦ / ١٧٢٧ / ١٠ / ٩٧٧



مطبعة علاء الدين
ت : ٤٩٢٩١٥١ _ ٠١٠٥٢٩٢٠٨٢